

HANDBUCH D E R KUNSTWISSENSCHAFT ERGÄNZUNGSBAND

BEGRÜNDET VON
PROFESSOR DR FRITZ BURGER †

HERAUSGEGEBEN VON
DR. A. E. BRINCKMANN
PROFESSOR AN DER UNIVERSITÄT KÖLN

unter Mitwirkung von

Professor Dr J. Baum Stuttgart, Konservator Dr E. v. d. Bercken-München, Dr I. Beth-Berlin, Professor Dr L. Curtius-Heidelberg, Professor Dr E. Diez Wien, Dr W. Drost-Köln, Professor Dr K. Escher-Zürich, Hauptkonservator Dr A. Feulner-München, Professor Dr P. Frankl-Halle, Professor Dr A. Haupt-Hannover, Professor Dr E. Hildebrandt-Berlin, Professor Dr H. Hildebrandt-Stuttgart, Professor Dr A. L. Mayer-München, Professor Dr W. Pander-Leipzig, Professor Dr H. Schmitz-Berlin, Professor Dr P. Schubring-Hannover, Professor Dr Graf Vitzthum-Göttingen, Professor Dr W. Vogelsang-Utrecht, Dr F. Volbach-Berlin, Professor Dr M. Wackernagel-Münster, Professor Dr A. Weese-Bern, Professor Dr H. Willich-München, Professor Dr O. Wulff-Berlin



WILDPARK-POTSDAM
AKADEMISCHE VERLAGSGESELLSCHAFT ATHENAION M. B. H.

DIE KUNST INDIENS

VON

DR. ERNST DIEZ

PROFESSOR AN DER UNIVERSITÄT WIEN



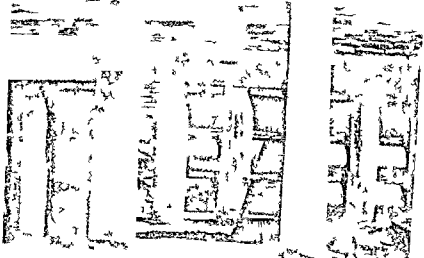
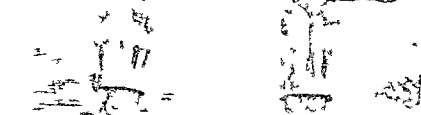
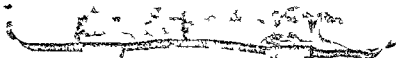
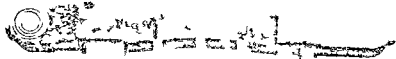
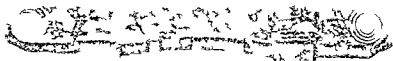
ACADEMIA

WILDPARK-POTSDAM
AKADEMISCHE VERLAGSGESELLSCHAFT ATHENAION M B H

Printed in Germany

Zur Transkription

Um falsche Aussprache möglichst zu verhindern werden die Zeichen so wiedergegeben wie sie annähernd auszusprechen sind. Die palatale j = dsch, c und ch = tsch, s und $ç$ = sh, sowie der linguale Zischlaut $ś$ = sch. Das h in den indischen Aspiraten kh , gh , ch , jh , th , dh , ph , bh ist als deutlich hörbarer Hauch zu sprechen, ebenso ist h in der Mitte des Wortes fast wie das deutsche ch auszusprechen, also Brachma für Brahma. Die Nasale bleiben in der Regel unbezeichnet. Erhalten sie in Ausnahme Fällen ein diakritisches Zeichen (\tilde{n} , \tilde{m} , \tilde{a} , \tilde{i}) so sind sie besonders stark zu nasalisieren. Der r -Vokal wird in der Regel ri geschrieben, da er mit schwach nachklingendem i auszusprechen ist (z. B. $griha$ = $gr̥iha$ das Haus). Der Akzent geht selten über die drittletzte Silbe zurück und kann auf der viertletzten nur stehen, wenn die drittletzte und vorletzte Silbe kurz ist, auf der vorletzten, wenn diese lang ist.



Geschichtliche Einleitung

Die älteste historische Dynastie, die uns die alten brahmanischen Königslisten der Purāṇas überliefern, ist die Śaishunāḡadynastie, benannt nach ihrem Begründer Śhishunāḡa, einem Kleinstaatfürsten im Distrikt von Patna und Gayā um 600 v Chr. Seine Hauptstadt war Rādschagriha bei Gayā, die auch als Residenz des fünften Nachfolgers Śhishunagas und ersten historischen Königs, von dem wir mehr als den Namen wissen, des Bimbisāra (c 530 v Chr.) überliefert ist. Radschagriha wurde aber schon um 500 v Chr. als Residenz aufgegeben. Der chinesische Pilger Fa hien fand die Stadt um 400 n Chr. bereits völlig verlassen, sah aber noch vier Stupen, die an Ereignisse aus dem Leben Buddhas erinnerten (cf. V. H. Jackson, Notes on old Rājagriha, Archeol. Survey R. 1913—14 und Sir John Marshall Rājagriha and its remains, Arch. Surv. R. 1905—6). Bimbisāra begründete die künftige königliche Macht von Magadha, jenes Staates, der als Heimat der buddhistischen und dśchānistischen Religion sowohl als auch als Zentrum der beiden künftigen Großmächte, der Maurya- und Gupta- von besonderem historischem Interesse ist. Er annektierte das östlich angrenzende Königreich Anga und erweiterte seine Hausmacht durch Ehen mit den Töchtern der nördlichen Nachbarstaaten, der Kosala und der Litschhavi in Vaiśālī. Die zweitgenannte Prinzessin wurde die Mutter des Adśchātashatru, des Nachfolgers Bimbisāras, dessen Tod er beschleunigt hat. Vardhamāna Mahāvira, der Begründer des Dśchānasytems sowohl wie Gautama der letzte Buddha predigten im Staate Magadha zur Zeit des Bimbisāra, der ebenso wie sein schuldbeladener Sohn in den buddhistischen Erzählungen vorkommt und uns in den Reliefdarstellungen begegnet. Buddha starb um das Jahr 487 v Chr. während der Regierung des Adśchātashatru. Dieser eroberte noch die beiden Staaten Kosala und Vaiśālī, so daß das Gebiet zwischen der Gangā und der Himalayakette Magadha tributpflichtig wurde. Als Stützpunkt gegen die unterjochten Litschhavi errichtete der König am Nordufer der Son, nahe seinem Zusammenfluß mit der Gangā eine Festung, um die sich das spätere Pataliputra, die berühmte Residenz der Maurya entwickelte.

Ein Zeitgenosse der beiden erwähnten Könige war der Perserkönig Darius, der Sohn des Hystaspes (521—485), der um 500 eine Satrapie im Pendschab errichtete, die volkreichste und steuerkräftigste Provinz des Perserreiches. Die wechselseitigen Beziehungen zwischen Persien und Indien nahmen damals ihren Anfang.

Die Śaishunāḡadynastie wurde um 372 v Chr. von den Nandas abgelöst, von denen wenig bekannt ist und die um 322 v Chr. Tschandragupta Maurya, ein illegitimer Sprosse der Familie vertrieb und den Thron von Magadha usurpierte.

Vier Jahre vorher hatte Alexander der Große am Hydaspes (Dschihlam), einem Nebenflusse des Indus über den indischen König Poros gesiegt (326 v Chr.) und seine kurze Herrschaft in Nordwestindien errichtet. Sein Erfolg scheint Tschandragupta angeeifert zu haben. Er benutzte die nach Alexanders 323 in Babylon erfolgtem Tode in Nordindien ausgebrochenen Wirren, um sich selbst in den Sattel zu schwingen und eine Dynastie zu gründen, die bald ganz Indien beherrschen sollte. Die erste Gelegenheit zu einer ausgiebigen Ausdehnung seines Reiches wurde Tschandragupta (von *candra* = der Mond und *gupta* = geschützt) von Seleukos Nikator, einem der Nachfolger Alexanders geboten, der 305 v Chr. in Indien einfiel, aber von Tschandragupta besiegt wurde und einen großen Teil von Ariana westlich vom Indus abtreten mußte. Der Mauryakönig erhielt ferner im Austausch gegen funfihundert Elefanten die Satrapien von Paropamisada, Ariana und Arachosia mit den Städten Kabul, Herāt und Kandahār.

Bald nach dem Friedensschluß mit Seleukos im Jahre 303 v Chr. schickte dieser einen Offizier Namens Megasthenes als Gesandten an den Hof nach Magadha, dessen Aufzeich-



1 Karte von Indien (Nach J. Fergusson)

Cooper & Haddon, Litho 85 Strand, W.C.

nungen die ergiebigste Quelle für unsere Kenntnis des damaligen Indien, der Regierung und des Hofes des Tschandragupta wurde

Wir erfahren, daß Pataliputra eine Stadt von rechteckiger Gestalt von neun Meilen Länge und ein einhalb Meilen Breite war, befestigt durch eine starke Palissadenmauer aus Holz (von der Reste gefunden wurden), mit vierundsechzig Toren, gekrönt mit fünfundsiebzig Türmen und außerdem geschützt durch einen breiten, tiefen Graben, der mit dem Wasser der Són gefüllt war. Der königliche Palast wetteiferte, obwohl aus Holz gebaut, an Glanz und Pracht mit den Palästen von Susa und Ekbatana. Seine vergoldeten Säulen waren mit goldenen Weinreben und silbernen Vögeln geschmückt. Die Gebäude standen in einem ausgedehnten Park mit Fischteichen und schönen Zierbäumen. Der königliche Palast enthielt auch die Staats- und Regierungsräume und als zugehörige Bauten werden in den Oschätakas, den Inkarnationslegenden des Buddha häufig ein siebenstöckiger Palast erwähnt, ferner öffentliche Spielhallen, Heißluftbäder und Badebassins aus Stein mit Treppen und Reliefornamentik. Der „Tausend Säulen“ genannte Pfeilerwald, die Ruine des einstigen neunstöckigen „ehernen“, weil mit Erzplatten verkleideten und mit einem Kupferdache überdeckten Palastes des Königs Duttha Gāmani (161—137 v. Chr.) in Anurādhapura auf Ceylon und mehrere mit Granitplatten ausgekleidete Bassins aus jener Zeit und die zahlreichen Reliefs von Gebäuden an den Stülpensäulen von Bharhut und Santschu geben uns eine Vorstellung von dieser alten, verschollenen Baukunst. Die Jagd, von der wir aus der Moghulperiode zahlreiche Beschreibungen und Illustrationen haben, war auch Tschandraguptas Lieblingssport und ihre Schilderung erinnert uns an die beiden sassanidischen Jagdreliefs in Tāq-i-Bustān. Da wie dort wurde das Wild in Gehege getrieben und vom König von einer Plattform aus mit Pfeilen erlegt, und während in Persien die Hofdamen die Musik besorgten, begleiteten sie in Pataliputra den König als bewaffnete Leibgarde. Bei Audienzen zeigte sich Tschandragupta in einer Tracht von ähnlichem Prunk wie es vom persischen Großkönig überliefert ist. Tier- und Gladiatorenkämpfe waren am Hofe sehr beliebt ebenso Ochsen-Pferdewagenrennen, ein Sport, der scheinbar auf Indien beschränkt blieb. Je ein Pferd von zwei Ochsen flankiert, zogen einen Wagen. Aber auch die Kehrseite fehlte an diesem üppigen Tyrannenhofe nicht. Tschandragupta war von Attentaten mehr bedroht, als von irgendeinem orientalischen Herrscher berichtet wird. Über seine Armee, die Organisation der Verwaltung und der Justiz, den Handel, die Steuern, die Landbewässerung, den Straßenbau usw. haben wir ausführliche Nachrichten durch die griechischen Schriftsteller, die Megasthenes als Quelle benutzten, sowie durch eine zeitgenössische indische Schrift, das Arthashastra.

Ashoka, der Sohn des Bindusāra und Enkel des Tschandragupta übernahm die Regierung um 273 v. Chr., wurde aber erst 269 v. Chr. gekrönt. Im Jahre 261 eroberte er das Königreich Kalinga und erweiterte dadurch das Reich bis zum Godavari-flusse, brachte auch das südlich angrenzende Königreich Andhra zwischen Godavari und Krishnā unter seine Oberherrschaft, so daß sein Reich südlich bis zum Pennarfluß, im Nordwesten bis zum Hindukush, im Nordosten bis zur Himalayakette und dem Karakorum, im Osten bis zum Golfe von Bengalen reichte. Der größte Teil des heutigen Afghanistan und Beludschistan war also ebenso in sein Reich einbegriffen, wie Kaschmir, wo er Shrinagar („die Stadt des Glückes“) und Nepāl, wo er Lalita Patan (Lalitpur) gründete.

Die Verluste seiner Armee und der heimgesuchten Einwohner im Kriege gegen Kalinga erweckten in Ashoka Reue und diese scheint ihn für das Verständnis der buddhistischen Lehre, unter deren Einfluß er um diese Zeit kam, so vorbereitet zu haben, daß er ihr königlicher Verkünder und damit der eigentliche Begründer des Buddhismus als Weltreligion wurde. Er bekannte in seinem dreizehnten Edikt öffentlich, daß ihn die Reue und das Mitleid über die Schrecken des Krieges mit allen seinen Folgen zur Bekehrung führten und daß er zur Überzeugung gekommen sei, daß die einzig richtige Eroberung die Eroberung durch die „Lehre“ (Pali *dhamma*, Sanskrit *dharma*) sei. Das Wesen dieser Lehre verkündeten seine Edikte, die er im ganzen Reiche auf Felsen und auf Säulen einritzten ließ, und deren man über dreißig zählt. Schonung der Tiere und Verbot ihrer Schlachtung zu Opferzwecken, Liebe zu den Eltern, Freigebigkeit gegenüber den Freunden, Bekannten, Verwandten und geistlichen Lehrern, Sparsamkeit, Selbstbeherrschung, Herzensreinheit, Dankbarkeit, Treue und Duldsamkeit sind die Hauptpunkte

seiner Staatsmoral. Doch ist weder von Gott noch von Buddha die Rede, obwohl Ashoka selbst die mönchischen Stufen bis zum achtfachen Pfad zur Erreichung der Erleuchtung durchmachte.

Um das Jahr 249 v. Chr. unternahm der König eine Pilgerfahrt zu den heiligsten Stätten des Buddhismus, deren Spuren und Aufenthalte durch Ediktsäulen und religiöse Bauten verewigt wurden. Sein Weg von Pataliputra längs der Königsstraße nach Nepál ist durch fünf monolithische Säulen markiert, wovon die Säule von Lauriyá Nandangarh noch bis heute vollständig erhalten steht. Er besuchte dann den berühmten Lumbinergarten in Rummindí, das Bethlehem des Buddhismus, wo der Legende nach Májá unter einem Baum den Buddha gebar. Auch an diesen Besuch erinnert noch ein Säulenkumpf, dessen Inschrift die Worte seines geistlichen Führers und Lehrers Upagupta wiederholt: „Hier, großer König, wurde der Gesegnete Eine geboren.“ (Abb. V A Smith, Early Hist. S. 169). Die Pilgerreise führte Ashoka weiter nach Kapilavastu, die Heimat der Kindheit des Gesegneten, nach Sárnáth bei Benares, den Ort seiner ersten Predigt nach Shrávastí, die zu Fa-hiens Zeit schon verlassen, alte Hauptstadt von Kosala, wo Gautama Buddha viele Jahre gelebt hat, zum Bodhibaum in Gayá, wo er den Bosen besiegte und nach Kushinagara, wo er starb. Überall wurden Denkmäler errichtet. In Bodhi Gayá erbaute Ashoka u. a. den ersten Tempel. Von seinen Bauten sind dort nur noch Reste eines Steinzaunes und des Thrones (*sínhasana* = Sitz des Löwen) erhalten. In Santschi reichen Teile des Großen Stupa und Fundamente eines Tempels in seine Zeit zurück (vgl. S. 15).

Ashoka beschränkte sich mit der Verkündigung der „Lehre“ nicht auf sein Reich, sondern übte, getreu seinem Vorsatze der Eroberung durch das Dharma, eine weitreichende Missionstätigkeit, worüber er ebenfalls im dreizehnten Edikt berichtet. Er habe in den Ländern der Könige von Syrien, Ägypten, Mazedonien, Epirus und Kyrene, unter den Tscholas und Pandyas in Südindien, in Ceylon und unter den Völkern an den Grenzen seines Reiches schon erfolgreich gewirkt. Mag dies auch nur als eine königliche Übertreibung hingenommen werden, so kann an das weithingehende Bekanntwerden der neuen indischen Lehre bis an die Gestade des Mittelmeeres und an manche von ihr ausgehende Wirkung auf die dortigen Sekten nicht gezweifelt werden. Die Missionare, die in Kaschmir, Gandhára, im Himálaya, am Indus, an der birmanischen Küste, in Südindien und in Ceylon wirkten, sind uns namentlich überliefert. Einige dieser Namen wurden auch in den Urnen geöffneter Stupen bei und in Santschi gefunden. Im letzten Jahrzehnt seiner Regierung fand in Pataliputra ein Konzil statt, das in erster Linie der Unterdrückung von Sekten galt.

Durch diese zielbewußte und erfolgreiche Missionstätigkeit ist es Ashoka gelungen, aus einer Monchgemeinde, die sich seit Buddhas Tod durch mehr als zwei Jahrhunderte auf das enge Gebiet zwischen Gayá, Allahábad und der Himá'yakette beschränkt hatte, eine Weltreligion zu machen, die trotz ihrer späteren Verluste in Nordindien heute noch an Zahl der Anhänger mit dem Christentum um den Vorrang wetterft. Diese Weltreligion zeugte aber auch eine Weltkunst, die in Ashokas Zeit ihren Lauf begann, um sich in der Folgezeit ganz Ostasien zu erobern. Deshalb ist die Persönlichkeit Ashokas für die Kunstgeschichte von ähnlicher Bedeutung wie Konstantin, mit dem er jedoch sonst nicht vergleichbar ist, weil er den Byzantinern an Reinheit der Gesinnung und Altruismus turmhoch überragte. Kaiser Konstantins christliche Politik war ihm durch das erstarkende Christentum mehr oder weniger vorgeschrieben, wogegen Ashoka gegen die herrschende Brahmanenmacht eine ethisch hoher stehende Religion durchsetzte.

Wenige Jahre nach Ashokas Tod (232 v. Chr.) fand die Maurya-Dynastie ihr Ende und

wurde 185 v Chr durch die Shunga abgelöst. Ihr Usurpator und erster König Puschyamitra schlug mit Erfolg den erneuten Einfall eines griechischen Feldherrn des Menander, eines Verwandten des baktrischen Königs Eukratides und selbst Herr von Kābul, zurück. Er ist im übrigen als Anhänger der Brahmanen und erster Verfolger der buddhistischen Religion bekannt, der zahlreiche Klöster verbrannte. Diese Verfolgung mußte sich jedoch auf das Machtgebiet des Puschyamitra beschränken, das nur einen Teil des großen Ashokareiches umfaßte, während der Buddhismus in anderen Provinzen auch weiterhin Duldung und Förderung fand, besonders in Gandhāra und Baktrien, wo nach Ashokas Tod griechische Fürsten herrschten, bis sie durch die Saken vertrieben wurden, die selbst wieder nach etwa vierzigjähriger Herrschaft von anderen nachdrückenden Horden, den Yuetschi vertrieben wurden, welche 120 v Chr die Herrschaft von Baktrien an sich rissen. Hundert Jahre später gelangten innerhalb ihrer Stammesfürsten die Kuschān zur Vorherrschaft, rückten in Indien ein und machten die alte Felsenfestung Takkasila in Gandhāra, das Taxila der Griechen zu ihrer Residenz. Ihr bekanntester Herrscher Kanishka kam um 120 n Chr zur Macht. Seine Hauptstadt war Purushapura (Peshawar), von wo aus er Kābul, Kaschmir und Nordindien bis zur Narmada regierte. In Purushapura, das die Hauptstraße vom afghanischen Hochland in die indische Ebene, die alte Königsstraße von Herat über Kabul in die Indusebene beherrschte, errichtete Kanishka nach seiner Bekehrung zum Buddhismus einen großen Stupa, der als ein Weltwunder seiner Zeit galt. Er war drei zehn Stockwerke, etwa 130 m hoch, reich geschmückt und mit einer mächtigen eisernen Spitze versehen. Als Song yun, ein chinesischer Pilger, den Ort Anfang des 6 Jh besuchte, war dieser Bau bereits dreimal durch Feuer zerstört, aber durch fromme Könige stets wieder aufgebaut worden. Die Beschreibung des Turmes von Song yun gibt Beal (Records vol I p cii) wieder. Er ist auch bei Fa hien und Hsien Tsang (Beal I, 99), ja noch 1030 n Chr bei Alberuni (ed Sachau, II 11) als Kanik tschartya erwähnt. Im Schutthugel dieses Stupa fanden die englischen Ausgräber Sir Marshall und Mr Spooner die von Kanishka selbst beigesetzte goldene Urne mit Reliquien des Buddha, die heute in Birma aufbewahrt wird (Abb Foucher, The beginnings of buddhist art u a a O). Auf der mit getriebenem Relief geschmückten Mantelfläche des Gefäßes ist u a die stehende Figur des Kanishka dargestellt und sein Name ist mit punktierten Buchstaben vermerkt. Am Deckel ist der sitzende meditierende Buddha zwischen zwei stehenden Gottheiten mit gefalteten Händen (Indra und Brahma?) aufgesetzt. Ein Kloster von außerordentlicher Pracht stand daneben und blühte noch im 9 Jh als Pflegestätte des Buddhismus. Seine Zerstörung geschah wahrscheinlich während des Erobererzuges des Mahmud von Ghazni, dessen eifernden Truppen es als ein bilderreiches Zentrum der Idolatrie verhaßt erscheinen mußte. Kanishka brachte auch die chinesischen Provinzen Kashgar, Yarkand und Khotan unter seine Herrschaft, in die nun der Einfluß der indo hellenistischen und baktrischen Kunst geöffnet war.

Die beste Aufklärung über die kosmopolitischen Verhältnisse in Kanishkas Reich und über seine eigene Stellung zu den Religionen gewinnen wir aus der langen Reihe von Münzen. Die frühesten tragen griechische Legenden mit den Bildern von Helios und Selene. Spätere Münzen zeigen Legenden in griechischer Schrift, aber *zypersischer Sprache und Bilder von griechischen, indischen und zoroastrischen Gottheiten*. Die wenigen Münzen mit dem Bilde des Buddha Sākyamuni und griechischer Umschrift werden als die spätesten angesehen.

Eine neue Periode war für den Buddhismus angebrochen. An die Stelle des reinen Hinayana, des „Kleinen Rades“, ist das Mahāyāna, das „Große Fahrzeug“ getreten, das zahlreiche fremde Gottheiten und religiöse Doktrinen in sein System aufgenommen und assimiliert hat. Gau

tama Buddha wurde nun selbst als Gott verehrt und mußte die Gebete der Gläubigen anhören unterstützt von einem Heere von Bodhisattvas und anderen vermittelnden Heiligen. Er war nur einer unter den zahlreichen Göttern, die im großen Reiche Kanishkas verehrt wurden. In der „Gandhārakunst“ hat diese Synthese klaren, plastischen Ausdruck gefunden. Die schon von Ashoka unterdrückte Sektiererei innerhalb des Buddhismus veranlaßte auch Kanishka zur Einberufung eines Konzils, das im Kundalavanakloster bei Shrinagar tagte und von funfhundert Buddhisten besucht war. Die Resultate wurden auf Kupferplatten geschrieben und diese in einem bis heute unbekannten Stūpa deponiert. Vizepräsident dieses Konzils war Ashvagoshī, der berühmte Autor des *Buddhatscharita*, der ersten buddhistischen Schrift in Sanskrit, das jetzt über das Pāli wieder die Oberhand bekam. Nach dem Konzil erneuerte Kanishka die schon von Ashoka verfügte Schenkung von Kaschmir an die Kirche. Kanishkas Todesjahr steht noch nicht fest. Um 150 folgte ihm sein Sohn Huvishka in der Herrschaft und 182 n. Chr. Vāsudeva I., unter dem das Reich bereits abbröckelte. Doch hielten sich die Kushān als Könige von Kābul und Pendschāb noch bis c. 226 n. Chr., wo sie gleichzeitig mit der südindischen Andhradynastie zusammenbrachen, zur Zeit als in Persien Artaschir I. das sasanidische Reich begründete.

Über die Ereignisse in Nordindien vom Zusammenbruch der Kushāndynastie bis zur Begründung der Guptadynastie 320 n. Chr., ist wenig bekannt. Die Hausmacht der Gupta begründete ein Rādscha von Pātāliputra, der wieder den Namen Tschandragupta (I) annahm, durch Verheiratung mit einer Prinzessin aus dem einflußreichen Hause der Litschivā von Vaisālī in Tirhut. Das erste Jahr der viel benutzten Guptaāra begann am 26. Febr. 320, das wahrscheinliche Datum der Krönung Tschandraguptas I. Sein Sohn Samudragupta eroberte weite Gebiete in Nordindien, so daß das Gupta Reich den Kern der nördlichen Hälfte der Halbinsel bis zum Narmadāflusse umfaßte und nördlich bis zum Tschināb, einem Nebenflusse des Indus reichte (Karte bei V. A. Smith, *Early Hist.*). Die angrenzenden Fürstentümer anerkannten seine Oberhoheit. Der buddhistische König von Ceylon Siri Meghavanna (Mitte d. 4. Jh.) sandte an Samudragupta Edelsteine und Perlen mit der Bitte, für die Unterkunft seiner Pilger ein Kloster in einer der heiligen Stätten bauen zu dürfen. Er bekam die Erlaubnis und ließ in Bodh Gayā ein prachtvolles Kloster erbauen, drei Stockwerke hoch, mit sechs Hallen und drei Türmen und von einer starken zehn bis zwölf Meter hohen Mauer umgeben. Die Dekoration wurde in reichen Farben ausgeführt und eine Statue des Buddha aus Gold und Silber mit Edelsteinen reich geschmückt, wurde aufgestellt. Prachtvoll ausgestattete Stüpen mit Reliquien des Buddha wurden errichtet. Als Huen Tsang dieses Kloster im 7. Jahrh. besuchte, fand er dort an die tausend Mönche der Sthaviraschule des Mahāyāna angesiedelt und die Ceylonesen Pilger fanden weit gehende Gastfreundschaft. Die Stelle ist jetzt durch einen großen Schutthügel gekennzeichnet. Aus diesem Bericht kann man ersehen, daß der Buddhismus in seiner Heimat zwar noch geduldet, nicht mehr aber eine Herzensangelegenheit der Herrscher war. Auch Samudragupta brachte ihm gleich Kanishka Interesse entgegen, wofür u. a. seine Jugendfreundschaft mit Vasubandhu, dem gefeierten buddhistischen Schriftsteller zeugt. Aber wie Puschyamitra fuhrte auch er wieder das altindische Pferdeopfer (*ashvamedha*) ein, das von brahmanischen Priestern zelebriert wurde.

Unter Tschandragupta II. Vikramāditya (Sonne der Macht) (c. 375—413) erreichte die Guptamacht ihre größte Ausdehnung. Er setzte die Eroberungen seines Vaters fort bis zur indischen Westküste und damit zum freien Handel mit dem Mittelmeer, von wo wiederum fremde Einflüsse nach Indien gelangten. Während seiner Regierung reiste der chinesische

Buddhist Fa hien in Indien (405—411) und gibt uns viele Nachrichten über den Buddhismus und seine Bauten. Pataliputra war zwar nicht mehr königliche Residenz — Tschandragupta II hatte sie nach Ayodhya (Oudh) verlegt — aber noch eine blühende Stadt und Fa hien's Beschreibung ist um so wertvoller, als Hiuen Tsang im Jahre 640 nur noch ihre Ruinen vorfand. Sie war im 6. Jahrh. von den Hünern zerstört worden. Fa hien sah noch Ashoka's prachtvollen Palast aus Stein so kunstvoll gebaut, daß man ihn von Geistern im Dienste der Herrscher ausgeführt glaubte. Nahe bei einem dem Ashoka zugeschriebenen Stupa standen zwei Klöster der beiden Hauptschulen. Fa hien weilte hier drei Jahre zum Studium des Sanskrit und beschreibt u. a. mit großer Bewunderung die glanzvolle Bilderprozession, die auf zahlreichen hohen, reich dekorierten Wagen jährlich einmal durch die Stadt zog, begleitet von Sängern und Musikern. Ähnliche Prozessionen seien auch sonst in Indien üblich gewesen. An den Hauptstraßen gab es Rasthäuser und in den Städten Hospitaler zur freien Benutzung, eine offenbar noch von Ashoka her gebliebene Wohlfahrtseinrichtung. Den Buddhismus fand Fa hien noch in Blüte. Auf seiner Reise vom Indus nach Mathurā an der Dschumna passierte er zahlreiche Klöster mit tausenden von Mönchen und in der Umgebung von Mathurā allein zwanzig Klöster mit dreitausend Bewohnern. Wir erfahren von Fa hien, daß die von Ashoka propagierten buddhistischen Lebensregeln zu seiner Zeit überall auch von den Nichtbuddhisten befolgt wurden. „Im ganzen Lande tötet Niemand ein Lebewesen, noch trinkt er Wein oder ißt Zwiebel und Knoblauch (die als unrein gelten), sie halten keine Schweine oder Geflügel, treiben keinen Viehhandel und es gibt keine Fleischbänke oder Schnapsschenken auf ihren Marktplätzen.“ Die buddhistischen Klöster wurden freigebig mit königlichen Gaben versorgt und die Mönche erhielten Almosen ohne Einschränkung. Häuser, Betten, Matratzen, Verköstigung und Kleider entbehrten sie nie, wo immer sie gingen. Aus diesen Angaben des chinesischen Pilgers geht hervor, daß das Gupta-Reich gut verwaltet wurde und Wohlstand herrschte.

Trotz dieses guten Standes des Buddhismus war aber der Brahmanismus seit dem 2. Jahrh. n. Chr. in steter Wiedererstarkung begriffen. Die Denkmäler, Münzen und Inschriften beweisen das Vordringen des brahmanischen Hinduismus auf Kosten des Buddhismus in der Guptazeit. Das Sanskrit, die heilige Kunstsprache der Brahmanen, die seit dem 2. Jahrh. n. Chr. wieder Boden gewann, erlebte im 5. Jahrh. in Kālidāsa und vielen anderen Dichtern und Dramatikern seine Renaissance. Neben der Literatur und Wissenschaft erreichten die bildenden Künste eine Hochblüte, die nie mehr übertroffen wurde. Die buddhistische Plastik und Malerei zeugten ihre reifsten Werke. Und die Entdeckung zahlreicher Ruinen großartiger Klosterbauten beweisen auch den Hochstand der Baukunst in dieser Periode. Religiöse Unterdrückung oder Verfolgung war den indischen Herrschern im allgemeinen fremd. Obwohl die Gupta brahmanische Hindus waren, hatten sie auch für den Buddhismus, der ja im Mahāyāna eine starke Angleichung an den Hinduismus erlebte, viel übrig und einer ihrer späteren Herrscher, Naragupta Bālāditya, der in Nālandā, der geistlichen Hauptstadt der buddhistischen Kirche einen großen buddhistischen Tempel aus Ziegeln erbaute und reich ausschmückte, wird von Hiuen Tsang als eifriger Buddhist geschildert.

Schwer zu leiden hatte Indien in der Guptazeit unter den wiederholten Einfällen der Hunnen, die sich in Zentralasien in zwei Ströme teilten und gleichzeitig Europa und Indien heimsuchten. Die weißen Hunnen oder Hephthaliten zertrümmerten das Gupta-Reich um 470 n. Chr. und errichteten ein kurzlebiges aber weites Hunnenreich, das sich von Persien bis Khotan und über Nordindien erstreckte. Die Gupta waren auf Magadha beschränkt und vertrieben endlich in Gemeinschaft mit Yasodharman Rādscha von Mālwā die Hunnen nach Kaschmir.

um 528 n. Chr. Doch blieben zahlreiche Clans dauernd im Pendschab und Radschputana sitzen.

Über die nun folgende, durch die vierzigjährige Regierung des Königs Harscha (606—647) ausgefüllte erste Hälfte des 7. Jahrh. sind wir durch den Reisebericht des chinesischen Pilgers Hsien Tsang, der zwischen 630—644 fast alle Teile Indiens bereiste, ferner durch Hsien Tsangs Biographie des Hsien Tsang durch andere chinesische Geschichtsschreiber und durch das *Harsha-charita* (Das Leben des Harscha) ausgezeichnet informiert. Harscha, der jüngere Sohn des Radscha von Thanesar, einer Stadt am obersten Lauf der Dschumna nördlich von Delhi, stand vor der gleichen Aufgabe wie alle großen indischen Eroberer vor ihm. Er mußte sich erst sein Reich erobern. In fünfeinhalb Jahren hatte er den größten Teil des ehemaligen Guptareiches wieder unter einen Hut gebracht. Wie die Gupta fand er jedoch unüberwindlichen Widerstand beim Vordringen nach Süden über den Narmadafluß in das Königreich der Tschälukya, dessen von den Fresken in Adschantä her uns gut bekannter König Pulakeshin II. ihm 620 n. Chr. eine Niederlage beibrachte. Der Narmadafluß und sein Breitengrad östlich bis an das Gangesdelta verlängert also die Nordgrenze des sogenannten Dekhan (Sanskrit *Daks napatha* = das Land zur Rechten) blieb die Südgrenze des Harschareiches wie sie jene des Guptareiches war. Aber erst nach siebenunddreißig Jahren stets wiederkehrender Feldzüge legte Harscha die Waffen endgültig nieder und betätigte sich als Friedensfürst, wobei er in der Forderung der buddhistischen Lehre und den Wohlfahrtseinrichtungen seinem großen Vorgänger Ashoka nacheiferte.

Zahlreiche religiöse Bauten wurden erst für beide Religionen, später hauptsächlich für den Buddhismus errichtet, für den er zahlreiche Klöster und langs den Ufern der heiligen Ganga mehrere tausend (?) Stüpen baute, jeden etwa dreißig Meter hoch. Da sie wohl nur aus verganglichem Material, Erde, Holz und Bambus rasch gebaut wurden, ist von ihnen nichts erhalten. Für das eklektische Verhältnis der Inder zur Religion im 7. Jahrh. sind die verschiedenen Richtungen innerhalb der königlichen Familie bezeichnend. Harschas Ahnherr Puschyabhuti, war glühender Shivaverehrer, sein Vater opferte der Sonne, sein älterer Bruder und seine Schwester waren überzeugte Buddhisten, während Harscha allen drei Gottheiten (denn als solche kann nunmehr auch Buddha gelten) seine Ehrfurcht bezeugte, bis schließlich auch bei ihm der Buddhismus obsiegte. Dieser religiöse Eklektizismus war im Volk allgemein geworden und war nicht auf Indien beschränkt, ein Zustand, der auch den Erfolg des um diese Zeit jung daher sturmenden Islam erklärt. In Indien wählte sich jeder Mann seine Gottheit, sei es Vischnu, Shiva oder Surya (die Sonne), Buddha oder einen Tirthankara — und die gleichzeitige Verehrung aller mag vielen als beste Lebensversicherung gegolten haben.

Harschas Diskussionen mit dem gelehrten Hsien Tsang ließen auch in ihm den Entschluß zur Abhaltung eines Konzils reifen, das er nach Kanadusch an der Ganga einberief und an dem zahlreiche alliierte und befreundete Fürsten teilnahmen. Hsien Tsangs Beschreibung dieses Kirchenfestes ist überaus instruktiv. Am Ufer der Ganga wurde dafür ein großes Kloster mit Tempel errichtet, wo ein vergoldetes dem König an Statur gleiches Buddhastandbild in einem dreißig Meter hohen Vimāna aufgestellt wurde. Ein kleineres Standbild wurde täglich in feierlicher Prozession von zwanzig Radschas und dreihundert Elefanten begleitet. Der Baldachin (*chhatra*) wurde von Harscha persönlich getragen, der als Gott Shakra (Indra) angetan war, während sein Bundesgenosse Radschakumara als Gott Brahmā gekleidet war und den Fliegen wedel trug. (Beide vedischen Götter fungierten in dieser Eigenschaft in den Legenden als Trabanten des Buddha.) Der Herrscher streute rechts und links Perlen, vergoldete Blumen und andere Kostbarkeiten aus zu Ehren der Drei Juwelen (*triratna*) Buddha, Dharma und Sangha (die Gemeinde). Es folgten ein feierliches Kleideropfer an die Statue und das Festmahl mit

Disputation, bis endlich Abends der König in seinen Reisepalast heimkehrte. Das Kirchenfest nahm jedoch ein trauriges Ende, das uns wieder zeigt, daß von der großen Gesinnung des Ashoka nichts mehr vorhanden war. Ein Attentat auf den König wurde den anwesenden eifersüchtigen Brahmanen in die Schuhe geschoben, viele von ihnen hingerichtet und fünf hundert verbannt. Nach diesem Fest war Hiuén Tsang auf Einladung des Königs noch Zeuge einer regelmäßigen Quinquenalversammlung am Zusammenflusse der Ganga mit der Dschumnâ in Prayâga (Allâhâbad), wo wiederum Buddha, dann aber auch Shiva und Sôrya geehrt wurden und wo die in fünf Jahren aufgehauften Schätze an die Priesterschaften der verschiedenen Religionen und an die Armen verteilt wurden. Nach Beendigung dieses 643 n. Chr. stattgefundenen Festes erhielt Hiuén Tsang von Harscha die Erlaubnis zur Heimkehr, wurde von einem Radscha bis an die Grenze Indiens gebracht und erreichte 645 n. Chr. seine chinesische Heimat. Er brachte einhundertfünfzig Partikel von Buddhareliquien nebst vielen kleinen Statuetten und sechshundertsiebenundfünfzig Manuskriptbänden nach China mit, wovon er noch eine große Anzahl selbst ins Chinesische übersetzte. Er starb 664 vierundsechzigjährig (Literatur über Hiuén Tsang bei V. A. Smith, Early history S 24f.)

Harscha starb 647 n. Chr. ohne einen Erben zu hinterlassen und sein Reich zerfiel wieder in seine zahlreichen Kleinstaaten mit ihren lokalen Fehden. Dank seiner Energie war Nordindien zwar von den Hunneneinfällen befreit, so daß es bis zur Ankunft des Eroberers Mahmûd von Ghazni vor fremden Einfällen bis auf die lokalen Eroberungen der Araber in Sindh und Gudscharat im 8. Jahrhundert in Ruhe blieb.

Über die Geschichte Indiens in den nächsten Jahrhunderten können wir ihrer rein lokalen Bedeutung wegen hinweggehen. Auch die wechselvollen Geschehnisse der muhammedanischen Eroberungen von den Ghaznawiden um das Jahr 1000 angefangen bis zur endgültigen Aufrichtung des Moghulreiches interessieren uns im Zusammenhang mit der indischen Kunstgeschichte kaum. Die islamische Baukunst in Indien und die Moghulkunst wurde im islamischen Band dieses Handbuches behandelt und wird daher in diesem Bande nur gestreift werden.

Nur einige Lokaldynastien seien ihrer Bedeutung auch für die Kunst ihrer Länder wegen noch kurz betrachtet. So die Pâladynastie in Bengalen, die 730–40 n. Chr. zur Macht gelangte und sie vierhundert Jahre festhielt. Ihre Könige waren zumeist eifrige Buddhisten und stifteten zahlreiche religiöse Baulagen. Noch unter Râmapala (1084–1130) blühte der Buddhismus in den Pâlastaaten, während er im übrigen Indien unterging. Die Klöster von Magadha waren mit tausenden von Bewohnern gefüllt. Im Jahre 1197 fand auch diese Dynastie gleich den benachbarten Senas durch die islamische Eroberung unter Kutb al dîn General Muhammed ibn Bakhtiyâr ihr Ende. Damit hatte in Indien für den Buddhismus die letzte Stunde geschlagen. Die Festung von Bihâr war seine letzte Pflegestätte in Nordindien südlich vom Himalaya. Die überlebenden Mönche der zerstörten Klöster fluchteten nach Nepal, Tibet und Südinien.

Wenden wir uns nun dem Süden zu. Das trockene, gebirgige Tafelland südlich vom Narmadâflusse wird der Dekhan genannt. Doch ist davon die tropische und flache Südspitze Indiens ausgenommen, so daß heute der Dekhan mit dem Gebiet des Nizam von Haiderâbad ungefähr zusammenfällt. Dieses Tafelland wird von zwei großen Flüssen, der Godavari und der Krishna (Kistnâ) mit der Tungabhadra von Westen nach Osten durchströmt. Das da zwischen liegende Land war das alte Königreich der Andhradyastie, die fünf Jahrhunderte herrschte und ihr Reich zeitweilig weit nach Norden ausdehnte (c. 240 v. Chr. bis 225 n. Chr.). Die nächsten zweihundertfünfzig Jahre liegen im Dunkel, doch zeigen der Bau des Stûpa von

Amarāvati an der unteren Krīṣṇā und viele buddhistische Höhlenbauten und Ruinen daß hier ein Zentrum des Buddhismus lag

Um 550 n Chr wurde von Pulakeshin I die Tschälukyadynastie gegründet die ihre Herkunft von Rāṣṣaputen im Norden ableitete Ihre Residenz war Vatapi (Badami) im Bidschāpur distrikte Pulakeshin II schlug 620 n Chr den nach Süden vordringenden Harscha zurück Er schickte an den Perserkönig Chosroes II 625 eine Gesandtschaft die dieser erwiderte Ihr Empfang am indischen Hofe wurde in Höhle Nr 1 in Adschanta verewigt Auch Hiuen Tsang berichtet über seinen Besuch bei Pulakeshin II, der damals in Nāsik residierte im Jahre 641 Bald darauf wurde er vom Pallavakönig Narasiṃhavarman besiegt und Südindien kam vorübergehend unter die Oberhoheit der Pallava Der Kampf zwischen beiden Dynastien wahrte mit wechselndem Glück Jahrzehnte

In dieser Periode gewann im Dekhan der Hinduismus die Oberhand über den Buddhismus und es entstanden zahlreiche Shiva- und Viṣṇutempel Das berühmteste Werk ist der unter Krīṣṇa I ab 760 n Chr aus dem Felsen gehauene Kailāsa in Elūra, der prächtigste Felsentempel Indiens Unter einem späteren König Amoghavarsha (815—877) wurde die Dschaina-sekte sehr begünstigt und machte auf Kosten des Buddhismus Fortschritte doch mußten beide Religionen im 12 Jahrh einer neu aufkommenden Shīvasekte den Lingayas weichen

Südlich von der Krīṣṇa und Tungabhadra und durch diese Flüsse vom Plateau von Dekhan geschieden liegt das eigentliche Südindien das Land der Tamilen deren vom Norden unabhängige Kulturblüte schon in den ersten Jahrhunderten n Chr stattfand Sie hatten auch ihre eigene Religion, einen Teufels- und Dämonendienst mit Kottavai, der, Siegreichen an der Spitze die später als Umā oder Durgā dem Shiva als Gemahlin beigegeben wurde Von den auch hier kolonisierten drei nördlichen Religionen gewannen die Digambara (Luftbekleideten d i Nackten) Dschaina und die Brahmanen Terrain während der in der Ashokazeit angesiedelte Buddhismus kaum Fuß fassen konnte Das Land war in die drei Königreiche geteilt, die Pāṇḍya Tschola und Kerala Die Pāṇḍya bewohnten das Land um das heutige Madurā deren Tempel ein sehr bezeichnender architektonischer Ausdruck tamilischen Dämonendienstes vermischt mit Hinduismus sind Die Tschola siedelten nördlich davon zwischen Pennar und Vellarufluß und die Kerala hatten die Westküste inne Die Tscholadynastie erreichte unter Rāṣṣarāḍṣa d Großen (985—1018) und seinen Nachkommen große Macht, von der die Tempel in Tandschore als Denkmale gelten können

Neben diesen drei Königreichen gab es jedoch hier in Südindien noch eine vierte Macht, deren Bauten zu den berühmtesten Kunstdenkmalern Indiens gehören, die Pallavas Von ihrer früheren beliebten Ableitung von Pahlava d i Persern ist man abgekommen und hält sie für einen eingeborenen Stamm Die frühesten Nachrichten geben uns einige beschriebene Kupferplatten aus dem 4 Jahrh n Chr, die von einem König von Kāṇṭschī (Conjeeveram) berichten dessen Gebiet aus Amarāvati einschloß, also bis zum Krīṣṇafluß reichte Vielleicht entstand diese Dynastie aus dem alten Andhrareiche Siṃhavarman König von Kāṇṭschī (c 437 n Chr) war Buddhist und stiftete ein Bildwerk in Amarāvati Von den Pallavas stammen die zahlreichen Höhlentempel und monolithen Felsentempel Südindiens, von denen die Sieben Pagoden von Mahālipuram die bekanntesten sind

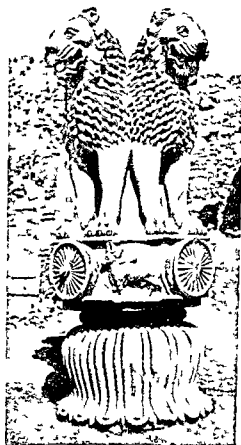
Literatur Vincent A Smith The early history of India (4th edition Oxford 1914) ders., The Oxford history of India u The Oxford students history of India (Ninth edition revised by H S Rawlinson Oxford 1971) P W Rhys Davids Buddhist India und Stanley Lane Poole Mediaeval India under Muhammedan rule (London Fisher 1903) Romesh Chunder Dutt A history of civilisation in Ancient India based on Sanscrit Literature 2 vol (Trübners Oriental Series London 1893) Lionel D Barnett Antiquities of India, London 1913

Die Typen der Baukunst

I Stambhas

Die Stambhas oder Lāts sind Denkmalsäulen mit religiösen Symbolen auf ihren Kapitalen und zumeist auch mit Inschriften auf den Schäften. Die ältesten heute noch erhaltenen Säulen dieser Art stammen aus der Zeit des Königs Ashoka (273—227 v. Chr.), die dieser zwischen 250—232 v. Chr. an verschiedenen Punkten seines großen Reiches setzen ließ, teils als Denksäulen für wichtige Ereignisse im Leben Buddhas, teils als Träger seiner Edikte, in denen er die wichtigsten Grundsätze seiner Staatsreligion den Untertanen zur Kenntnis brachte, gleich wie er dies durch Felsenedikte zu tun pflegte. Die Ashokasäulen sind Monolithen aus Granit oder Sandstein bis zu fünfzehn Meter hoch und mit meisterhaft skulptierten Kapitalen und Symbolen gekrönt. Vom ursprünglichen Aussehen dieser buddhistischen Stambhas aus der Zeit des Ashoka und seiner Nachfolger geben uns die Reliefs davon an den Toranas von Sāntschī das beste Bild (Taf. 2). Sie waren am Fuße mit einem schützenden Steinzaun umgeben und bestanden aus dem zylindrischen Schaft, dem glockenförmigen Lotoskapital mit einer runden oder quadratischen Abakusplatte, die mit den symbolischen Tieren gekrönt waren, die manchmal noch das Rad der Lehre (*chakra*) trugen. Die vier Tiere symbolisierten die vier Weltgegenden: Der Elefant den Osten, das Pferd den Süden, der Ochse den Westen und der Löwe den Norden.

Von den noch ganz oder in Teilen erhaltenen Ashokasäulen ist der Aufsatz des zwischen 242—232 v. Chr. errichteten Stambhas von Sārnāth das schönste Stück (Abb. 2). Die Säule wurde an der Stelle errichtet, wo Gautama Buddhas erste öffentliche Predigt stattgefunden haben soll. Der Aufsatz besteht aus dem Lotoskapital, dem Abakus mit den vier symbolischen Tieren und vier Tschakras in Relief und vier adossierten stehenden Löwen, die das nur mehr in Resten aufgefundene Rad der Lehre trugen als Krönung. Die stets wieder betonte Ähnlichkeit der Kapitäle mit jenen von Persopolis beschränkt sich auf die verwandte Blattbildung, wogegen die Form in dische Eigenart zeigt. Die glockenförmige Profilierung des Kapitals sowohl wie die wulstige Bildung der Blattränder und die Schrägung der Blattrippen sind indisch. Die Vorbilder dieser Kapitäle aber sind nicht in Persopolis, das ja damals schon eine Ruinenstätte war zu suchen, sondern — wie auch Fergusson Burgess H. J. E. A. I S. 64 bemerkt — in der persisch beeinflussten indobaktrischen Architektur jener Zeit, von der leider nichts erhalten ist. Die reliefierten Tiere der Deckplatte zeigten



2 Kapital der Gedenksäule in Sārnāth
(2 H. 43 Jh. v. Chr. stand am Platz, wo Buddha zum ersten Male lehrte. Monolith aus poliertem Granit, die vier Löwen tragen das Rad der Lehre. Höhe der ursprünglichen Säule ca. 16 m.)



4 Lotosband der Garudasāule in Besnagar



5 Girlande der Garudasāule in Besnagar



6 Kapitel der Garudasāule mit Vamsa Fries

die indische Tierbildnerei, von der wir nichts Älteres kennen, auf einer schlechthin unübertrefflichen Höhe. In den vier Löwen büßt diese Lebendigkeit notgedrungen etwas von ihrer frischen Unmittelbarkeit ein, um die Wucht der Wirkung zu steigern. Einen ähnlichen Aufsatz mit vier Löwen deren Köpfe leider sehr beschädigt sind, trug die Ediktsäule Ashokas in Sāntschī, die sich als eine wahrscheinlich vom gleichen Künstler stammende Replik von der Säule in Sārnāth erwiesen hat, deren Deckplatte jedoch abweichend vier Paare pickender Gänse im Wappenstil, getrennt durch Palmetten zeigt. Die Höhlungen der Augen von den Löwen und Gänsen zeigen an, daß sie mit kostbaren Steinen gefüllt waren (Abb. im Catalogue of the Museum at Santschī). Die rasche Entwicklung der Plastik während der Regierung Ashokas zeigen etwas ältere Säulen, wie jene von Bakhīrā (Muzaffarpur Distrikt) die V. A. Smith um 257 v. Chr. ansetzt und deren Schaft noch nicht die elegante Verjüngung der noch stehenden Säule in Lauriyā Nandangāth zeigt, die erst gelegentlich der Wallfahrt Ashokas (s. S. 4) errichtet wurde. Auch der Unterschied in der Gestaltung der Löwen ist auffallend (Abb. beider Säulen in V. A. Smith, Hist. of fine arts in India and Ceylon, S. 62 u. Pl. 11). Die Deckplatte der Lauriyāsäule zeigt fliegende, heilige Gänse in ganz flachem Relief, die Deckplatten der Elefantensäulen von Allāhābād und Sankisa (Abb. Smith I. c. S. 60) und der Stiersäule in Rāmpurwā Frieze von wechselnden hellenissierenden Palmetten und Rosettenreihen von höchstem Geschmack.

V. A. Smith hat auf Grund der literarischen Nachrichten eine Liste von sechsunddreißig Ashokasäulen nachgewiesen (Z. D. M. G. 1911) wovon noch einunddreißig, wenn auch z. T. nur mehr in Spuren identifiziert werden konnten. Davon waren nachweislich neun mit dem Löwen, zwei mit dem Elefanten, zwei mit dem Ochsen, eine mit dem Pferde, eine mit dem Rade, zwei mit vier Löwen als Radträger und eine mit dem Garuda gekrönt. Die letztere ist ein Gegenstück zu der dem Vischnu geweihten von einem Griechen namens Heliodor errichteten Garudasäule in Besnagar aus dem 2. Jahr v. Chr. (Abb. 3—6) und der Garuda dürfte erst später an Stelle eines ursprünglichen buddhistischen Symbols aufgesetzt worden sein.

Die Errichtung von buddhistischen Stambhas dauerte nach der Ashokazeit fort und erreichte in der Guptazeit eine neue Blüte. Eine Säule aus dem 2. Jahr v. Chr. fand Sir John Marshall in Sāntschī (Arch. Survey of India Arch. Report 1913—14). Der Schaft ist im ersten Drittel achtsseitig glatt, dann sechzehn-

seitig geköhnt und verjüngt. Diese Form ist nach Marshall für das zweite und erste Jahrh. v. Chr. charakteristisch, während sie später nicht mehr vorkommt. Die Verjüngung des Schaftes durch Abschrägung bleibt zwar von nun an üblich, wird jedoch in der Guptazeit und an den hinduistischen Säulen in anderer Verhältnisse durchgeführt. Das Kapitel hat das übliche Profil mit überfallenden Latrābājā, dem Hals mit gedrehtem, Soll einen zweiten zylindrischen Hals mit reliefiertem Perlen- und Rautenband, endlich einen würfelförmigen Abakus mit dem Zaunmuster in Relief, ein Abakusschmuck, der in der Guptazeit typisch wird. Der krönende Löwe (?) ist verschwunden.

Die Guptasäulen, wovon sich in Sāntschī drei fanden, unterscheiden sich von den Säulen der Mauryazeit durch ihre vierseitige Basis, die stets noch über den Erdboden heraufreicht. Im übrigen wurde in Sāntschī der alte Stambhatyp nachgeahmt, ohne die technische und künstlerische Vervollendung der Vorbilder zu erreichen. Die nahe beim Nordtore des Großen Stūpa in Sāntschī stehende Guptasäule trug die Statue des Bodhisattva

3 Garudasāule in Besnagar (nach Sir J. Marshall)

seit g geköhnt und verjüngt. Diese Form ist nach Marshall für das zweite und erste Jahrh. v. Chr. charakteristisch, während sie später nicht mehr vorkommt. Die Verjüngung des Schaftes durch Abschrägung bleibt zwar von nun an üblich, wird jedoch in der Guptazeit und an den hinduistischen Säulen in anderer Verhältnisse durchgeführt. Das Kapitel hat das übliche Profil mit überfallenden Latrābājā, dem Hals mit gedrehtem, Soll einen zweiten zylindrischen Hals mit reliefiertem Perlen- und Rautenband, endlich einen würfelförmigen Abakus mit dem Zaunmuster in Relief, ein Abakusschmuck, der in der Guptazeit typisch wird. Der krönende Löwe (?) ist verschwunden.

Die Guptasäulen, wovon sich in Sāntschī drei fanden, unterscheiden sich von den Säulen der Mauryazeit durch ihre vierseitige Basis, die stets noch über den Erdboden heraufreicht. Im übrigen wurde in Sāntschī der alte Stambhatyp nachgeahmt, ohne die technische und künstlerische Vervollendung der Vorbilder zu erreichen. Die nahe beim Nordtore des Großen Stūpa in Sāntschī stehende Guptasäule trug die Statue des Bodhisattva

Vadshrapanu eine Krönung die in der Mauryazeit noch unmöglich gewesen wäre (Catalogue I c A 99). Sie war nach Marshall bemalt oder vergoldet. V A Smith beschreibt sechs andere Steinsäulen aus der Guptazeit die als Göttersäulen und als Siegestsäulen errichtet wurden und als Monolithen Höhen bis über 15 Meter erreichten. Die Säule von 484/5 in Eran im Saghar Distrikt C. P. diente als Flaggenstock für den vierarmigen Vishnu (Abb V A Smith I c S 74). Die Stambhas dienten also in der Guptazeit buddhistischen, brahmanischen und imperialistischen Zwecken in bunter Reihe. In diese Gruppe gehört auch die c 8 Meter hohe Eiserne Säule in Delhi die von ihrem ursprünglichen Standort wohl in islamischer Zeit als Beutestück nach Delhi gebracht wurde. Der eingravierte Name Tschandrarman König von Pushkarana Rāṣṭraputāna im vierten Jahrh n Chr identifiziert (cf V A Smith Early hist S 290 Anm). Auch sie hat ein Lotoskapitäl und einen durch drei Zwischenstücke davon getrennten Sockel für eine — nicht mehr vorhandene — Statue.

Die älteste brahmanische Säule steht bei Besnagar im Staate Gwalior und wurde laut Inschrift als *Garuda dravisha* zu Ehren des Gottes Vāsudēva von Heliodoros dem Sohne des Dion der vom König Antalkidas von Taxila (c. 140 v Chr) einem indischen Fürsten geschickt wurde hergestellt. Sie stammt also aus der Shunga Periode (180—70 v Chr). Ähnlich der oben erwähnten wenig älteren Denksäule in Sāntshi hat sie einen Schaft, der unten achtseitig in der oberen Hälfte sechszehnstufig dann zweiunddreißigseitig endlich zylindrisch und mit zwei ornamentalen Bändern geschmückt ist. Darauf sitzt das Lotoskapitäl ein Astragal als Hals und der kubische Abakus mit Palmetten und Gänzen im Relief. Vom Garuda der die Säule gekrönt hat fand sich keine Spur mehr (Abb 3—6).

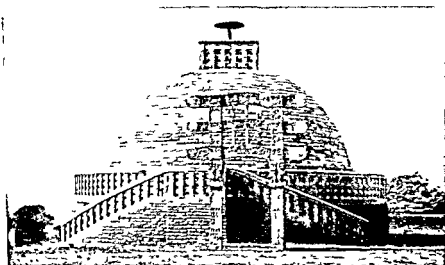
Die Sthanikas errichteten besonders im Kanara Distrikt an der Westküste viele Säulen wovon V A Smith die Säule von Mādabidri aus dem 11—12. Jahrh. als eine der schönsten abbildet (I c S 22).

2 Die Stüpen

Der Stupa (pali *Thupa*, singhalesisch *Dagaba*, engl. *Stope*) war im Reiche des Buddhismus das populärste und häufigste sakrale Bauwerk. Mag es einst auch nur Hunderte von Monumentalstupen aus dauerhaftem Material gegeben haben so wurden nebenher unzählige Votivstupen in allen Größen aus Erde, Lehmziegel, Bambus und Holz errichtet (vgl. S 8) und heute noch gibt es viele Tausende von kleinen, nur einige Meter hohen Votivstüpen in den Ländern, wo der Buddhismus noch herrscht. Ihre Errichtung gilt als frommes Werk, das belohnt wird. Die birmanische Landschaft ist mit Dagabas übersät, die entsteht Pagodas genannt werden und unter diesem Namen in Ostasien eine besondere Gestalt und Bedeutung angenommen haben, die mit ihrem Ursprung freilich nichts mehr zu tun hat.

Die älteste in Indien erhaltene Gestalt des Stūpa ist ein halbkugelförmiger massiver Bau (*anda* = das Ei), umgeben von einem Zaun (*vedikā*) mit einem bis vier Eingangstoren (*toranas*) in den Kardinalpunkten. Innerhalb dieses Zaunes führte der Prozessionspfad (*pradākṣhina patha*) um den Stūpa herum. Über eine Freitreppe gelangte man auf die Terrasse der Basis, die als zweiter Prozessionspfad diente und ebenfalls mit einem Zaune geschützt war. Der Stupa war gekrönt mit einem Kiosk (*harmika*), in dem die Asche oder Reliquienurne (*hiti*) deponiert wurde und der mit einem oder mehreren Schirmen (*chattrā*) bedeckt war. Die Krönung der Stüpen wurde später allgemein mit dem birmanischen Wort *hiti* bezeichnet. Die Oberfläche des Stupa war meistens mit Stuck überzogen und mit Malereien oder Reliefformamenten geschmückt. Ihr schmuckreiches Äußere in der Kushānperiode zeigen uns die zahlreichen Reliefdarstellungen von Stüpen.

Daß der Stupa auf das uralte arische Königs- oder Heldengrab zurückgeht und daher auch mit den prähistorischen nordischen Kurganen zusammenhängt, steht wohl außer Zweifel, ist jedoch für die indischen Stüpen kunsthistorisch nicht von Bedeutung. In Indien selbst ist von einem derartigen Königsgrab keine Spur mehr vorhanden, wohl aber ist an der Innenseite des



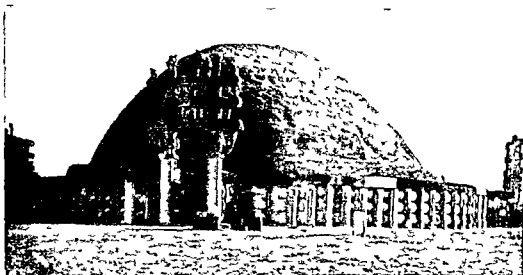
7 Stüpa 3 in Santschi, restauriert
(nach J. Marshall)

linken Pfeilers des Osttores von Santschi ein Stüpa, der die Gebeine eines Anachoreten bewahrt, dargestellt. Er hat die übliche Kuppelgestalt, aber ohne Spitze bzw. chattra und ist von einem hohen Zaun umgeben. Foucher bezeichnet ihn als die älteste Stüpenform, die uns von der indischen Kunst bewahrt wurde. (Beginnings of Buddhist art, S 98.) Der älteste Monumental stüpa wurde jedoch 1899 in Piprahwa (Nepal) entdeckt und 450 v. Chr. datiert. Er war flacher als der Stüpa in Santschi. Der Stüpa ist also ein altindischer, vorbuddhistischer Denkmaltypus, den Buddha selbst als Verehrungsstätte anerkannte und sich darüber zu Ananda äußerte, daß sie über den Reliquien eines Tschakravarti Radscha, eines Weltbeherrschers, errichtet werden, da wo vier Straßen sich treffen.

Der Zweck des buddhistischen und dschaimistischen Stüpa ist ein zweifacher. Entweder verewigen sie einen Ort, wo eine bedeutsame Tat eines Buddha oder Bodhisattva stattgefunden haben soll, oder sie bewahren Reliquien eines Heiligen (daher *dhätugarbha*, Reliquien-Schrein) oder in Ermangelung solcher, heilige Texte, Modelle von heiligen Gebäuden oder Buddhastatuen. Zur Aufnahme von Buddhastatuen werden sie später Hohlbauten und aus Denkmälern Tempel.

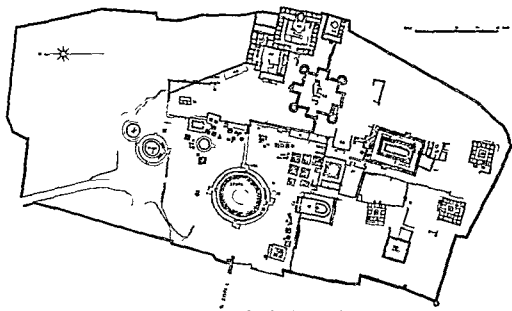
Die klassische Prägung des altindischen Stüpa zeigen die zum Teil heute noch erhaltenen Stüpen von Bhilsä, einer Stadt an der Nordgrenze der Provinz Bhopäl, in deren Umgebung mehrere Gruppen mit zusammen etwa dreißig Stüpen gelegen sind. Der bekannteste und wegen seiner gut erhaltenen reich reliefierten Tore berühmteste davon ist der Große Stüpa von Santschi (Abb. 8), der sich seit den erfolgreichen Ausgrabungen von Sir John Marshall (1912—14) als Glied einer großen buddhistischen Anlage zeigt (Plan Abb. 9).

Der große Stüpa von Santschi besteht aus einer halbkugelförmigen, massiven, oben abgeplatteten Kuppel (*anda*) mit kreisrunder Basis, die eine Terrasse (*medhi*) als Prozessionspfad freiläßt, auf die an der Südseite eine Doppelfreitrepppe führt. Am Boden läuft ein zweiter Prozessionspfad um den Stüpa, der von einem massiven, ungeschmückten Steinzaun mit vier reichgeschmückten Toren in den vier Kardinalpunkten umgeben ist. Die Stüpahalbkugel besteht aus einem Ziegelkern und einer Steinhülle. Die Ziegel im Ausmaße von $41 \times 25,5 \times 7,5$ cm

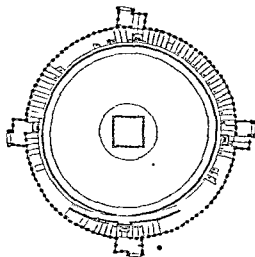


8 Der Große Stūpa in Santschl mit dem Nordtor
(phot. Johnston & Hoffmann)

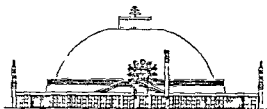
sind mit Mörtel gebunden. Diese Verschiedenheit des Materials führte Sir Marshall zu seiner Modifikation der alten Annahme, der Stupa stamme in seinem heutigen Zustand aus der Zeit Ashokas. Marshall erklärt, daß nur der Kern aus Ziegeln aus der Ashokazeit stammen könne, wofür auch die Übereinstimmung des Materials spräche, denn alle Maurya Stupas seien aus Ziegeln dieser Größe, die späteren aber durchaus aus Stein gebaut. Somit war der ursprüngliche Stupa nur halb so groß wie der heutige, denn der Durchmesser des Ziegelkernes beträgt die Hälfte des Gesamtdurchmessers. Daraus erklärt sich ferner auch die jetzt etwas unwürdige Lage der Ashokastūpa rechts vom Südtor, die ursprünglich einen entsprechenden Abstand vom Stūpa hatte und für sich wirken konnte. Die ursprüngliche Gestalt des Stūpa nimmt Marshall nach dem gleichzeitigen Dschagat Singh Stupa in Sarnāth (Arch. Surv. Rep. 1907/8, Pl. XVIII, 3) ebenfalls als annähernd halbkugelförmig mit einer erhöhten Umgangsterrasse und der krönenden Spitze mit Steinschirm an, wovon er noch Reste vorfand, ausgezeichnet durch die fein skulptierten Rippen an der Unterseite. Die Etappen der allmählichen Vergrößerung dieses ursprünglichen Stupa wären nach Marshall zunächst die Ummantelung mit Stein, die den Durchmesser auf mehr als 120 Fuß, die Höhe bis zu 54 Fuß erweiterte. Dieser Mantel wurde in der gegebenen Entfernung aus Haustein geschichtet, und der Zwischenraum mit schweren Steintrümmern ausgefüllt. Nachdem die Kuppel so von Grund auf errichtet war, wurde die Terrasse ohne Bindung herumgelegt. Sie ist 4,25 m hoch und 170 m breit und verstrebt durch ihre Masse das Kuppelmassiv. Daß sie nicht etwa eine spätere Hinzufügung war, beweist der Umstand, daß der Mörtelbewurf der Calotte von etwa 10 cm Stärke nur bis zur Terrasse nicht aber hinter der Terrassenmauer bis zum Boden reicht. Marshall führt diese technisch mangelhafte Bauweise auf das mangelnde Verständnis der Bauleute zurück, ein Schluß, den alle frühen Steinbauten indisch bestätigen. Das Harmika an der Spitze bestand aus einem Steinzaun, in dem das Reliquiengefäß aufgestellt war, und den Steinschirmen. Vom steinernen zylindrischen Reliquienbehälter wurden nur Trümmer des Deckels gefunden, die einen Durchmesser von fast zwei Metern zeigten. Der Deckel hat in der Mitte ein Loch für die Schirmstange, dessen Standfestigkeit er so gleichzeitig sicherte. Die dritte Ergänzung des erweiterten Stupa war der große Steinzaun am Erdboden. Die meisten Pfeiler, Querbalke und Kopfbalke desselben tragen Votivinschriften, wurden also von frommen Pilgern gestiftet, wie es allgemein üblich war. Der vierte Zubau scheint die Treppen und Terrassenbalustrade gewesen zu sein, die sich von dem großen Zaun durch relative Zierlichkeit und den Schmuck der Pfeiler mit Reliefsprossen unterscheidet. Marshall datiert den Ausbau des Stupa in die zweite Hälfte des zweiten, die Vollendung des Zaunes in den Beginn des ersten Jahrhunderts, also 150–70 v. Chr.



9 Plan der Ausgrabungen in Santschi
(nach Sir J. Marshall)



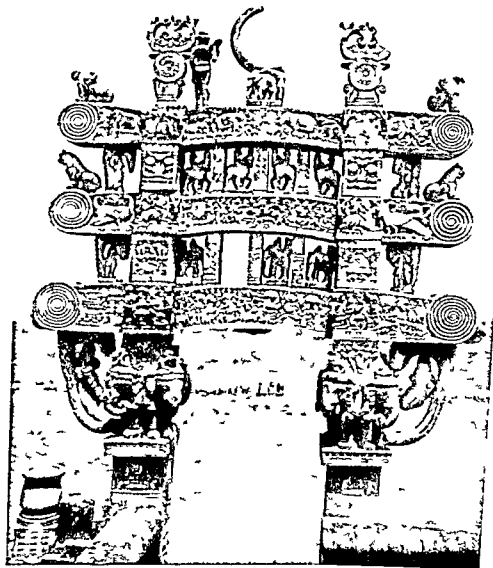
10 Plan des Großen Stūpa in Santschi
(Nach Sir J. Marshall)



11 Aufriß des Großen Stūpa in Santschi

Zuletzt wurden die vier Tore (toranas) errichtet. Die vielbesprochene Frage ihrer zeitlichen Reihenfolge löste Marshall mit Hilfe der Verbindungsbalustraden zwischen den Toren und dem etwas zurückliegenden Steinzaun, dessen Achsenkreuz sie mit Swastikaenden versehen. Es zeigte sich, daß die Balustraden des Nord und Südtores dem Hauptzaun in allen Elementen und in der Werkart gleichen, während die Balustraden des östlichen und westlichen Tores nachlässiger gearbeitet sind und kürzere Pfeiler mit flachen Auskohlungen haben, also jünger sind. Es wurde also das Südtor (Taf. I) als Zugang zu den südlich an-

gebrachten Freitreppen als das wichtigste Tor zuerst errichtet, als zweites sein Gegenüber, das Nordtor (Taf. II), sodann das Osttor endlich das Westtor. Diese Reihenfolge wird auch durch die Reliefs und für Ost- und Westtor durch zwei Inschriften bestätigt, denen zufolge das Osttor von einem Manne namens Nāgapiya, das Westtor von dessen Sohn errichtet wurde. Auf die Reliefdarstellungen kommen wir im Abschnitt über die Plastik zu sprechen.





13 Stüpen bei Katmandu in Nepál

(Nach Annual Report Madras 1916)

aus Sandstein und aus der Mathuráschule aber etwas jünger also aus der Guptazeit. Diese Statue war schon vor der Einmauerung alt und stammte wahrscheinlich aus einem im 7. Jahrh. schon verfallenen Gupta-Tempel wie ja überhaupt die Einmauerung alter Statuen als Verehrungsobjekte in die Stüpen sehr verbreitet war. Unterhalb des zentralen Plateaus von Santschí liegen die Ruinen eines Stüpa, der von Marshall mit 2 bezeichnet ist und den Stüpen 3 und 1 gleich also auch aus dem 2.—1. Jahrh. v. Chr. stammt.

Nächst der Gruppe von Santschí sind die beiden Stüpen von Barhut aus dem 3.—2. Jahrh. v. Chr. und Amravati c. 200 v. Chr. bis 200 n. Chr. durch die noch erhaltenen Reste ihrer Zauskulpturen berühmt geworden. Die Stüpen selbst sind nicht mehr erhalten. Der Stüpa von Barhut hatte nach Cunningham 67 Fuß $8\frac{1}{4}$ inch, also 22—23 m Durchmesser und war aus großen quadratischen Ziegeln von meistens $12 \times 12 \times 3,5$ inches er-

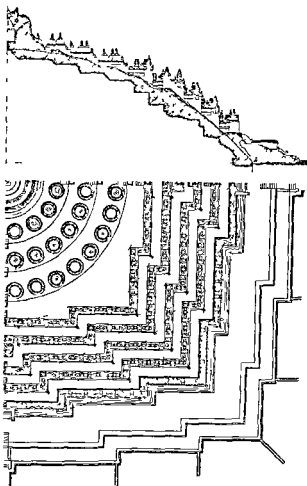
Nahe der Nordostecke des zentralen Plateaus, das mit rechteckigen Steinplatten gepflastert war, steht etwa 50 Yards vom Großen Stüpa entfernt ein zweiter, kleinerer, aber ganz ähnlich gebauter Stüpa, der im Plane Marshall's mit Nummer drei bezeichnet ist (Abb. 7). Er war den beiden berühmten Schülern Buddhas Śāriputra und Mahāmoggallāna geweiht von denen Reliquien beigelegt waren. Der Bau ist etwas jünger als der Große Stüpa und die Kuppel zeigt daher vollere Rundung. Nur an der Südseite steht ein Torana die drei anderen Kardinalpunkte sind nur durch die quadratischen Exedren der Zäune, die Swastikaenden gekennzeichnet. Der Baukörper besteht aus unbehauenen Steinblöcken und ist mit Haustein verkleidet. Das Torana setzt Marshall als jüngstes der fünf Santschí-Tore an und datiert es 1. Jahrh. v. Chr.

Am Plateau standen noch zwei Stüpen aus dieser frühen Zeit, 4 und 6 letzterer mit einem erneuten Steinmantel aus dem 7.—8. Jahrh. Die neun übrigen Stüpen sind weitaus jünger (3.—8. Jahrh.) bestehen aus Geröll und Erde und haben Mäntel aus schmalen sorgfältig gelegten Hausteinen. Mit Ausnahme von 5 haben alle diese Stüpen schon quadratische, nicht mehr runde Basis wie die alten. Einige von ihnen haben einen kleinen Reliquienraum im Inneren die anderen sind völlig massiv. Im Reliquienraum von Stüpa 12 fand M. das Piedestal einer Malatreyastatue aus der Kushānperiode aus Mathurásandstein, im Stüpa 14 einen noch gut erhaltenen sitzenden Buddha mit dhyāna-mudra ebenfalls

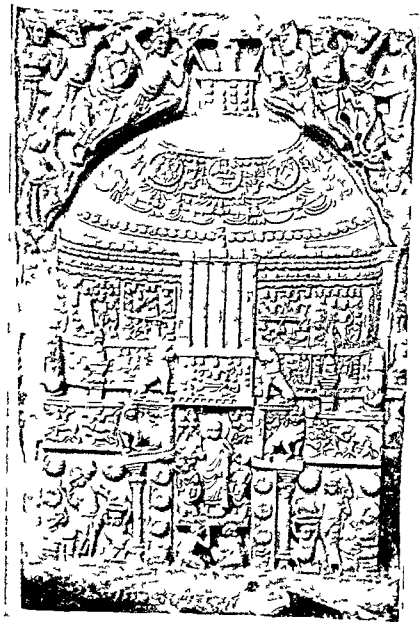
baut. Er wurde erst in neuerer Zeit von den Bewohnern zur Erbauung des heutigen Dorfes Barhut abgetragen. Bis Beginn des 19. Jahrh. war der Stûpa, vom Dschungel überwuchert unbeachtet und daher erhalten geblieben. Der noch aufgefundene kleine c. 3 m hohe, 2 m lange Rest der Halbkugel war außen mit Stuck überzogen und zeigte im oberen Teil eine Reihe von dreieckig geförmten, zweistufigen Rezessen mit der Spitze nach unten, die, wie Cunningham annimmt, mit Lampenreihen gefüllt zur Beleuchtung des Stûpa dienten. Da sich die Rezeßreihen bis hinauf fortsetzten, wäre der Stûpa mit einem Rautennetz von Lichtern überzogen gewesen. Vom einstigen großen Stûpa in Amarâvati ist längst nichts mehr in situ, doch ließ sich aus den im British Museum und Madras aufbewahrten Teilen sein Umfang rekonstruieren. Die Basis der Trommel hatte c. 54 m Durchmesser und war mit skulptierten Marmorplatten verkleidet. Die Kuppel muß dem entsprechend bei Annahme von nur einer Terrasse c. 40—45 m Durchmesser gehabt haben. Ihr senkrechter Teil war mit Skulpturen in Flachrelief bedeckt, die Szenen aus dem Leben Buddhas und Stûpen darstellten, während die obere Calottenfläche mit Stuck überzogen und mit Kranzgewinden und Medaillons in Relief und Malerei geschmückt war. Auf die Gesamtausstattung können wir heute am besten aus den mit Schmuck geradete überladenen Reliefdarstellungen von Stûpen aus Amarâvati schließen (Abb. 12). Die schon von Fergusson geäußerte Ansicht, daß diese Stûpenreliefs von Amarâvati uns ein Bild von der typischen Ausstattung der Stûpen des 1. und 2. Jahrh. n. Chr. geben, wurden durch den Fund eines kleinen Votivstûpa in Amarâvati, der mit reliefierten Marmorplatten verkleidet war, bestätigt.

Als Beispiel des jüngeren Stûpentypus im Gangeslande ist der Damekh Stûpa nächst Sârânath bei Benares von besonderer Wichtigkeit. Die Basis hat einen Durchmesser von c. 30 m und ist aus Hausteinen, die mit Eisenklammern verbunden sind bis zu einer Höhe von 14 m emporgeführt, während der zweite, verjüngte kuppelförmig abschließende Teil aus Ziegeln besteht und 43 m Höhe erreicht. Also ein recht ansehnlicher Bau! Der untere Teil ist mit acht vorspringenden vihâraartigen Gehäusen mit je einer Statuennische und mit einem umlaufenden mehrstreifigen Ornamentfries in Relief geschmückt, auf den wir zurückkommen. Die Datierung des Stûpa und seiner Ornamentik wurde von Cunningham und Marshall in das 6. Jahrh. festgesetzt (J. R. A. S. 1907, p. 1000). Die Einwendungen bei Fergusson Burgess l. c. I S. 75, sind nicht stichhaltig.

Von den nördlichen Stûpen sei als einer der Ältesten noch in Fundamenten nachweisbaren der Dharmarâdschika Stûpa in Taxila, der alten Hauptstadt von Gandhara erwähnt. Seine Fundamente wurden dort neben zahlreichen anderen Stûpen freigelegt. Seine Erbauungszeit fällt vornehmlich in das 1. Jahrh. n. Chr., doch



14. Borobudur, Grundriß und Schnitt
(Nach Van Erp-Foucher)



12 Reliefstupa von der Basis des Stupa in Amarāvati
(Nach Fe gusson)



15 Silhouette des Boro Budur

wurde er später wiederholt erweitert und wiederhergestellt. Zur Terrasse führten vier Treppen in den vier Kardinalpunkten. Er ist ferner ausgezeichnet durch einen den Prozessionspfad umschließenden z T zweireihigen Kranz von Votivkapellen und Votivstupen, wovon einer an der Basis mit Figuren in Stuckrelief geschmückt ist.

Am Dharmaradschika Stupa vollzog sich bereits eine Abweichung von der typischen Anlage des altindischen Stupa durch die vier Treppen, die in den Kardinalpunkten auf die Terrasse der hier noch kreisrunden Basis führen. Wie wir an den zahlreichen in den nördlichen Grenzländern in Gandhāra, Baktrien und im Tarmbecken erhaltenen Stüpen des ersten Jahrtausends sehen können, wird die viereckige ziemlich hochgeführte Basis mit vier Freitreppen für den späteren Stupa typisch. Außerdem wurde zwischen Basis und Kuppel ein polygones oder zylindrisches Zwischenstück eingeschoben und so letztere noch mehr erhöht (cf. Arch. Survey of India Annual Report 1914/15).

Der nächste Schritt der Entwicklung geschah in den Ländern, wo der Buddhismus nach seiner Auflösung in Indien eine neue Heimat und Pflegestätte fand, in Birma, Siam, Ceylon und Java. Entsprechend dem nunmehr fast überall obsiegenden mahayanistischen System komplizierte sich auch der Stupenbau und es entstanden die vielterrassigen Riesenstupen von Birma und Siam, deren hochgezogene Dāgabas turmartig in die Höhe schießen.

Ein Denkmal dieser Gruppe ist auch der um 800 n. Chr. erbaute Boro Budur („Die unzähligen Buddhas“) auf Java, obwohl er sich von seinen festländischen Genossen wesentlich unterscheidet. Soweit er auch vom alten Stupa-typus entfernt zu sein scheint, steht er ihm doch weit näher als es bei flüchtiger Betrachtung erscheint.

Diese Feststellung verdanken wir A. Foucher, dem verdienstvollen französischen Forscher auf dem Gebiet der buddhistischen Kunst (cf. „Buddhist art in Java“, in „The beginnings of Buddhist art“). Der Boro Budur ist ein um einen Erdhügel gelegter Terrassenbau mit sechs quadratischen und drei kreisrunden Terrassen, deren letzte mit einem Dāgaba gekrönt ist (Abb. 13). Die Seitenlänge der ersten Terrasse beträgt 111 m, die Gesamthöhe nur 35 m. Diese erste Terrasse wurde erst später herumgelegt, als durch den Druck der oberen Baumassen die Gefahr einer Abrutschung zeigte. Vier Treppen führten in den vier Kardinalpunkten nach oben. Die Terrassen sind durch einspringende Winkel und durch die hohen Balustraden enge Gänge ohne Perspektiven geworden. Die 432 Nischen und 72 kleinen Kuppeln vermehren den Eindruck einer wirren Massigkeit. Die klare plastische Formung und das zügige Lineament der birmanischen und siamesischen Dāgabas fehlt daher enttäuscht der erste Eindruck. Die ersten sechs Galerien steigen steil empor, die drei oberen dagegen zerfließen in flache Breite, wodurch der Eindruck einer zusammengesunkenen, schweren Masse entsteht. Daher machte der Boro Budur mit dem endlosen Zick-Zack seiner Gänge und dem überreichen Schmuck seiner Dāgabespitzen auf Foucher, den Eindruck einer ebenso schlecht aufgegangenen wie im Detail minutiös durchgeformten Pastete. Ähnliche Eindrücke hatten auch frühere Besucher. Foucher suchte und fand aber auch die Erklärung für diese scheinbar widerspruchsvolle Erscheinung des Baues. Die abendliche geschlossene Silhouette des Baues zeigte sich als flache Kurve (Abb. 15). Der Baumeister hat also eine Stūpakuppel nicht eine Pyramide beabsichtigt. Und zwar haben wir es nicht mit der späteren Gestalt des nordwestindischen Terrassenstūpa zu tun, sondern mit der altindischen Stūpa.

gestalt mit der direkt vom Boden ansteigenden Kuppel und dem mit einem Zaun umhегten Prozessionspfad auf der Terrasse tritt wieder auf, nur ist der pradikshinipatha der Umgang jetzt verneunfacht. Die Tatsache, daß alle herrschenden Linien am Boro Budur trotz der rechtwinkligen Ecken und vertikalen Mauern der unteren Galerien Kurven sind, bestätigt diese Erklärung der Bauanlage. Aus der gewollten Angleichung der unteren Terrassen an den Kreis erklärt sich auch die doppelte Brechung der Umgänge an den Ecken (vgl. Abb. 14). Daraus erklärt sich auch der Kontrast zwischen der Steilheit der unteren Treppen und der Flachheit der oberen: eine Folge der oberen Abplattung der Calotte. Deshalb kann man von den oberen Kreisterrassen aus auch nicht den Fuß des Baues sehen, ebensowenig wie vom Fuß aus die Spitze. Das liegt in der Natur der Kugelgestalt und ist nicht, wie man anzunehmen verleitet ist, Schuld des Baumeisters. Die pyramiden und kegelförmigen Dägas in Burma und Siam erscheinen daher nicht außen hin weit wirksamer. Dafür fehlt ihnen aber die auch sonst von keinem anderen orientalischen Bau erreichte Pracht des Reliefschmuckes und die tiefe esoterische Bedeutung Boro Budurs.

3. Steinzäune und Tore

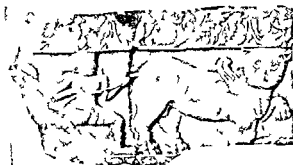
Der uralte indische Brauch, Opferplätze und religiöse Denkmäler durch Zäune zu schützen, führte beim Übergang vom Holzbau zum Steinbau im Zeitalter des Ashoka zu den Steinzäunen (engl. rails, railings), Umhегungen, deren ursprüngliche, ganz aus der Holztechnik gewachsene Gestalt man infolge ihrer schon erreichten religiösen Heiligung ohne wesentliche Änderung in Stein übertrug. Wurzelte die altindische Baukunst, wie etwa die iranische im Rohziegelbau oder im Steinbau, so hatte man glatte Schutzmauern aus Ziegel errichtet, die höchstens mit Nischen geschmückt worden wären und die indische Baukunst wäre um eine ihrer schönsten Baugestalten ärmer. Das gleiche gilt von den uns hauptsächlich von den Stupenzäunen her bekannten, von den altindischen Dorfstoren übernommenen und vielverwendeten Toren (sanskrit. *toranas*), die aus zwei hohen, meist vierseitigen Pfosten bestehen, die oben mit einem, zwei oder drei Querbalken verbunden sind. Gleich den Zäunen uralten Ursprungs werden *Toranas* aus Holz in Indien heute noch mit Vorliebe als symbolische Ehrenpforten bei Hochzeiten und anderen Anlässen aufgestellt. Wir finden sie auch nicht selten auf Reliefs dargestellt. Sie finden mit dem Buddhismus ihren Weg nach China, wo sie als *Pai fu*, und Japan, wo sie als *Tori* i eigene Formen ausbildeten und eine noch über ihre indische Funktion hinausgehende religiöse und profane Verwendung fanden.

Alle auf den frühbuddhistischen Reliefs dargestellten heiligen Denkmäler, wie Stüpen, Denksäulen, Bäume, sind mit Zäunen umfriedet und geben eine Vorstellung von ihrer Verbreitung. Ja, sie gewannen solche Bedeutung, daß sie eines der populärsten Ornamente auf buddhistischen Bauten und Reliefs wurden, wo sie uns immer wieder begegnen. In Verbindung mit den lotusblattförmigen („Hufeisen“-)Fenstern bestreiten sie oft in langen Reihen allein den Schmuck von Palast- und Tempelfassaden (Abb. 22). Diese häufige dekorative Verwendung wurzelt ebenso wie die Aufstellung der *Toranas* in ihrer religiösen Symbolik. Die drei Horizontalbalken des Zaunes, wie auch die drei Architrave der *Toranas* versinnbildlichen die Dreiheit der alten Veden, der Gottesansicht (*Trimurti*) und der Sonnenstellung.

Aus den Resten der Zäune von Bodhi Gayā (der rechteckig war und den hl. Baum umfaßte), von Barhut und Sāntschl gewinnen wir eine genaue Vorstellung dieser Bauten und ihrer ersten Entwicklung. Sie bestehen aus eng gestellten, vierseitigen (Barhut) oder achtsseitigen (Sāntschl) Pfosten, die mit je drei eingezapften Querbalken von sphäroidem (lanzenförmigem) Querschnitt verbunden werden, darüber liegen Deckbalken von zwei Interkolumnen Spannweite mit gerundetem Scheitel. Sämtliche Teile des Zaunes wurden bisweilen, wie in Barhut und Amarāvati innen und außen mit Reliefs geschmückt. Die Stüpenzäune wurden annähernd kreisförmig in der Regel einmal mitunter auch zweireihig (Barhut) um den Stüpa gestellt und dienten außerdem



16 Reste des Osttores vom Stupa in Barhut
(nach Cunningham)



17 Fragment von der Basis des Zaunes vom Stupa
in Amaravati (nach Ferguson)

als Geländer der Freitreppen zur Terrasse und des Terrassenumgangs. Mit den Toranas wurden sie durch rechtwinklig ausbiegende Ansätze verbunden, so daß ihr Grundriß ein Swastika bildete, das seine besondere symbolische Bedeutung hatte.

Die Steintore bestehen aus zwei vierseitig prismatischen oder polygonen Pfeilern mit Abakusplatten und Tierkapitalen. Die Tiere sind je doch nicht Träger des Torsturzes sondern dienen nur als Verkleidung und Schmuck der über die Abakusplatte emporwachsenden, sich verjüngenden Pfeilerkerne, auf welchen der unterste Querbalken aufliegt. Die Querbalken bestehen aus einem Stück dessen Auflager die Stärke der Pfeiler beibehalten, während das leicht gekrümmte Mittelstück und die beiden Enden etwas schmaler ausschneiden haben. Die beiden anderen Querbalken werden von prismatischen Zwischenstücken getragen, die die Pfeiler fortsetzen. Die kleinen eingezogenen Pfeiler der mittleren Zwischenräume sind wie alle eingestellten Figuren nur dekorative Füllungen. Am obersten Querbalken waren symbolische Kronungen, vornehmlich Triratnas und das Rad aufgestellt. Beide Seiten der Toranas wurden von unten bis oben mit Reliefschmuck überzogen.

Von Stupa in Barhut fand Cunningham im Jahre 1873 nur noch den in Abb. 16 wiedergegebenen Rest des Zaunes mit einem Torpfeiler des Osttores. Die 1874 begonnenen Ausgrabungen und Funde verschleppter Stücke in der westlichen Umgebung brachten aber eine überaus wertvolle Sammlung zustande, die im Museum zu Calcutta aufgestellt ist und nach den Ashokakapiteln die ältesten erhaltenen Denkmäler und sicher Plastik umfaßt.

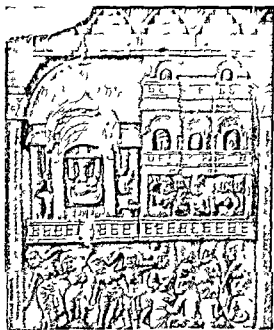
Durch eine Shungainschrift am Osttor



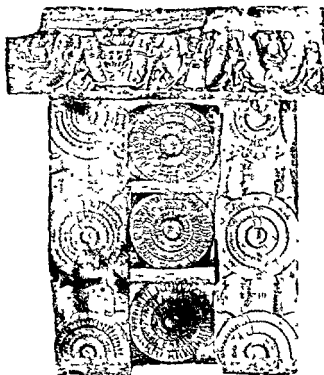
18 Mittelstück des mittleren Querbalkens vom Osttor des Stüpa in Barhut
(Nach Cunningham)

Ist festgestellt, daß es im 2. Jahr v. Chr. an Stelle des früheren Holztores aufgestellt wurde. Durch diese unmittelbare Ablösung erklärt sich die überraschende zierliche Gestalt der Torpfeiler am besten. Es sind Bündelpfeiler bestehend aus vier achtseitigen mit je einem Lotoskapitäl gekrönten Stücken, die oben durch eine gemeinsame Abakusplatte mit Tierkapitäl zusammengefaßt sind. Von den zwei Kapitälern, die noch vorhanden sind, zeigt das eine auf dem Pfeiler befindliche zwei geflügelte Löwen und zwei geflügelte Ochsen, das andere (ausgegrabene) vier geflügelte Ochsen. Der kämpferartige Kapitälkern ist mit Akanthuspalmetten, die auch in Santschi beliebt sind und mit Rosettenreihen und Perlenchnüren geschmückt. Von den Querbalken fanden sich nur noch Trümmer. Der mittlere Teil des mittleren Balkens mit Löwen und Fabeltieren, die in Prozession auf einen leeren Thron mit Bambusgestrauch dahinter zuschreiten (Abb. 18), dann Reste des unteren Querbalkens mit einer Elefantenzprozession, endlich mehrere Balkenenden mit Stupen und Tschaityas und ihnen zugekehrten Drachen mit eingerollten Schwänzen. Der Rest eines Zwischenstückes zeigt Säulenstücke einer Fassade. In den Zwischenräumen waren Baluster eingestellt, die alternierend Säulen und menschliche Figuren darstellten. Die Krönung des Tors bildete eine neunarmige Palmette mit dem Rad im Zentrum und je ein Triratna (Drei-Juwelen-Symbol) über den beiden Pfeilern. Die Gesamthöhe der Tore muß ohne Krönungen etwa sieben Meter betragen haben.

Von den Kopfbalken des Zaunes fand ich noch einen in situ (Abb. 16), während fünfzehn von den vierzig anderen bei der Ausgrabung ans Tageslicht brachte. Sie sind auch deshalb von großer Bedeutung, weil auf ihren Innenseiten neben anderen Legenden zahlreiche Dschätakas (d. h. Geburtsgeschichten) Anekdoten aus den früheren Inkarnationen des Buddha mit inschriftlichen Bezeichnungen dargestellt sind und zwar in eine fortlaufende Lotoswellenranke hinein komponiert, deren Enden von sitzenden Elefanten getragen werden und die mit Früchten und Schmuck reich behangen ist. An den Außenseiten ist diese Wellenranke mit Lotosrosetten gefüllt (s. u. Plastik). Die Enden dieser Kopfbalken an den vier Eingängen waren mit je einem sitzenden zähnefletschenden Löwen als symbolischem Wächter ausgestattet. Diese beiderseitigen Relieffries sind unten mit einer Borte von Fort-



19 Tschaitya und Palast der Ashoka-zei Relief vom Zaun in Barhut



20 Teilstück vom Zaune des Stupa in Amaravati
(nach Fergusson)

laufenden Glocken, oben mit einer Borte von vierstufigen Zwergpyramiden und Lotusblättern gerahmt

Die Zaunpfiler, wovon C. noch 49 von 80 gefunden hat (seither dürften weitere gefunden worden sein) sind vierseitige Monolithen mit abgeschrägten Kanten, in der Mitte mit einer kreisrunden Bosse, oben und unten mit Halbmedaillons geschmückt. Diese Medaillons sind vorwiegend mit Lotusrosetten und Blumen gebildet, aber auch mit Tieren und menschlichen Busten, mit Dschätakas und historischen, buddhistischen Szenen gefüllt, von denen zusammenhängend später die Rede sein wird. Überaus zierlich sind die Blumen und Figuren an den abgeschrägten Kanten der Pfeiler (Abb 16)

Die Eckpfiler an den Toren unterscheiden sich von den übrigen völlig in der Ausstattung. Sie sind stärker im Ausmaße und nicht abgeschrägt. Die inneren Eckpfiler sind in ganzer Höhe mit Einzelfiguren in Hochrelief, Yakschas, Yakschins, Devatas und Nagarädschas, welche die Bewachung der Eingänge oblag, geschmückt. Die äußeren Eckpfiler sind durch horizontale Zaunreliefs in drei Teile geteilt und mit

buddhistischen Anbetungsszenen und Legenden geschmückt, deren Deutung durch die Inschriften gesichert ist. Endlich sind die Querbalken zwischen den Zaunpfeilern mit Bossen versehen, die mit Blumenornamentik und humoristischen Tierszenen geschmückt sind. Von 228 Stück fand Cunningham 80 wieder.

Die Ausgrabungen in Barhut brachten auch Reste eines zweiten äußeren Steinzaunes zutage, dessen Pfeiler und dazu gehörende Stücke aber geringer in den Ausmaßen und dessen Ausstattung einfacher war. Dieser zweite Zaun, den C. für wesentlich jünger hält, ist den Bausteinen und Ziegelnauern als erster zum Opfer gefallen, seine Reste sind daher sehr spärlich.

Der äußere Steinzaun des Großen Stupa von Santschi entbehrt im Gegensatz zu jenem von Barhut, dem er konstruktiv ganz ähnlich ist, der reliefmäßigen Ausschmückung bis auf die Toranas, die allerdings das denkbar Reichste an Schmuck bieten. Dagegen waren die Balustraden der Freitreppe und des Terrassenumganges mit Busten und Halbmedaillons gefüllt mit Blütensternen, Tieren und menschlichen Figuren ausgestattet.

Die vier Tore stehen auf vierseitigen über vier Meter hohen Pfeilern mit Tierkapitälern. Vier Löwen am Südtor, vier Fishätschas am Westtor, vier Elefanten mit Reitern am Nord und Osttor. Die Pfeiler des zuerst errichteten Südtores (Taf. 1) unterscheiden sich von den anderen durch ihren Abschluß, der durch einen achtseitigen Hals und kreisrunde Abakusplatten mit reicher Ornamentik ungemein reich und individuell gestaltet ist. Im Gegensatz zu den drei ganz gleich gebildeten und mit konventionellen Zaunmustern geschmückten Pfeilerpaaren der anderen Tore. Die vorkragenden Endstücke der Querbalken werden am Nord und Osttor mit Ashokabäumen und in ihren Ästen hängenden Yakschins gestützt. Die Zwischenräume der Torstürze

waren außerdem mit prismatischen reliefierten Stützen, Reitern und Elefanten gefüllt. Doch sind diese Füllungen nur noch am Nordtore erhalten, dessen Formreichtum von atembeklemmender tropischer Fülle und Pracht ist. Auf jeder der Balkenspirale stand ein Vertreter der vier heiligen Tiere: Triratnas und das von den heiligen Tieren getragene Rad krönten die Toranas. Je zwei adossierte Tiere mit Reitern schmückten ein Relief der sechs Kreuzungsblöcke von Pfeilern und Querbalken, die zwar mit den Stützen ein Stück bilden, aber — wohl von der Holzkonstruktion her — als Sonderstücke hervortreten und die Reliefkomposition der Stütze, die stets als ein Ganzes gedacht sind, in drei Teile zerschneiden, wie es bei europäischen Triptychen oft durch die Rahmung geschieht. Die Pfeiler und Architrave sind mit buddhistischen historischen Erzählungen, den symbolischen Darstellungen der drei letzten großen Wunder Erluchtung: Erste Predigt und Erlösung durch Bodhi, Baum, Rad der Lehre und Stupa, ferner durch die Stupa und Bodhi, Blume der sechs Vorgänger des Gautama und des kommenden Buddha, Maitreya, durch Tierwallfahrten usw. geschmückt. Davon wird später die Rede sein.

Die von General Cunningham bei den Grabungen in Mathurā aufgefundenen Zaunpfeiler und anderen Reste eines schätsinischen Stupa zeigen das gleiche Schmucksystem wie die anderen Railings. Jeder der gefundenen Pfeiler ist mit einer reich geschmückten nackten Frauengestalt in Hochrelief versehen, die auf einem Dämon, ihrem Fahrzeuge, steht und darüber sind in Medaillons die Büsten von je zwei Figuren, Mann und Frau, die trinkend oder in Liebespiel begriffen sind. Dieser Steinzaun ist jünger als Barhut, wahrscheinlich 1. Jahrh. v. Chr. (Abbildungen bei V. A. Smith, *History of Fine Arts in India and Ceylon* S. 144ff.).

Der Steinzaun von Amaravati, der 150–200 n. Chr. angesetzt wird, war der größte und das prächtigste bekannte Werk dieser Gruppe (Abb. 21). Mit einem 64 m Durchmesser und einem 700 m Umfang und 4 1/2 m Höhe war er zweimal so groß als der Railing von Barhut. Sein Bau war den oben beschriebenen Steinmäuren ähnlich, doch hatte er noch eine besondere Basis, älteren Datums, an der hier die üblichen spaßhaften Szenen von Tieren und Kindern ihren Platz fanden (Abb. 17). Die Pfeiler und Balken waren innen und außen mit Medaillons geschmückt, die nur geringen Zwischenräume an den ersten mit Reliefs ausgefüllt. Die fast meter hohen Kopfbalken waren außen mit Kranzgewinden geschmückt, die hier von lebhaft aussichtenden Männern getragen wurden. Es sind Gewinde der gleichen Art, mit der man die Stüpen und andere religiöse Bauwerke sowie die Prozessionswagen schmückte, pflegte und die in Brämāhüte noch aus buntem Muscheln mit Bambusrohren hergestellt werden. Innen reiheten sich figurale Szenen aneinander und auch die zentralen Medaillons waren innen mit buddhistischen Legenden gefüllt. So war wie V. A. Smith bemerkt, der gesamte Zaun mit 16800 Quadratfuß Oberfläche mit Reliefs bedeckt.

Literatur: In den Handbücher von James Fergusson, *History of Indian and Eastern Architecture*, revised and edited by J. Burgess and Phoebe Spers, London 1910, 2 vols., und Vincent A. Smith, *A History of Fine Arts in India and Ceylon*, Oxford 1911, ferner E. B. Havell, *The Ancient and Medieval Architecture of*



21 Zaunpfeiler vom Stupa in Amaravati

India, London 1915 und A Handbook of Indian art, London 1929 und A Grünwedel, Buddhistische Kunst in Indien (Hdbücher d. Museen, Berlin 1900) findet man Abschnitte über die Stambhas und Stüpen. Nahezu erschöpfend werden die Stüpen im Hdb von J Fergusson behandelt (hier zitiert H I E A.) Dort findet man auch die gesamte Spezialliteratur verzeichnet. Besonders verwiesen sei auf die Abschnitte Gandhāra Topes, Jalālābād Topes und (die Stüpen von) Mānikyāla wo die nordindischen Stüpen, die hier nur gestreift wurden, eingehend behandelt sind. Die ersten photographischen Aufnahmen der Stüpen in Balkh und Kābul bei Niedermayer Diez, Afghanistan (Leipzig Hiersemann 1924). Von den Spezialwerken über Stüpen seien noch genannt: A Cunningham, The Bhilsa Topes (Sanchi) London 1854. A Cunningham, The Stūpa of Bharhut etc., London 1879. J Burgess, The Buddhist Stūpas of Amarāvati and Jaggayyapeta, London 1887, Sir John Marshall, The monuments of Sanchi (Archaeological Survey of India, Annual Report 1913—14), J Marshall, A guide to Sanchi, J Marshall Excavations at Taxila (Arch. Surv., A R 1914—15), A Foucher, L'art Gréco-bouddhique du Gandhāra 3 vol., Paris 1905 1918 1922. A Foucher, The beginnings of Buddhist art and other Essays etc., Paris u. London 1937. Darin: Buddhist art in Java, S 294ff. über Borobudur, außerdem die ausführliche Beschreibung und Literaturliste bei K With Java Folkwang Verlag 1920.

4. Tschaityahallen

Tschaitya (vom Stamme *chi* = aufhäufen) bedeutet ursprünglich Hügel, Tumulus, Stüpa, doch wurde der Name wegen der im Stüpa verehrten Reliquien auf alles Verehrnswerte übertragen, also auf Bilder, Tempel, Gebäude, Bäume, ja Berge. Wir verstehen jedoch mit Fergusson unter Tschaityas im engeren Sinn die buddhistischen Hallen, in welchen Stüpen (oder Dāgabas) zur Verehrung aufgestellt waren. Da in diesem Fall der Stüpa das eigentliche Tschaitya ist, nennt man den Raum besser Tschaityahalle.

Die buddhistischen Tschaityahallen sind Langräume mit apsidalem Abschluß, in dem ein Stüpa steht, der unter Gebeten umwallt wird. Die Tschaityas haben also große Ähnlichkeit mit unseren Kirchen, deren Hauptaltar (der ja ebenfalls umwallt wird) hier durch den Stüpa ersetzt ist.

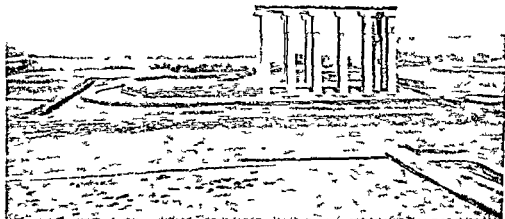
Infolge der Umwandlung in brahmanische Tempel sind einige wenige alte buddhistische Tschaityafreibauten in Südindien bis heute stehen geblieben und geben wichtige Aufklärung über die älteste Gestalt dieses Bautypus, der in Nordindien nur noch durch Ausgrabungen nachgewiesen werden konnte (Sāntschī). Dagegen trotzdem die in den Fels gehöhlten Tschaityas den Jahrhunderten und geben uns heute noch ein vollkommenes Bild dieses altertümlichen buddhistischen und auch von der brahmanischen Religion verwendeten Bautypus.

Die Felsentschaityas wurden nach dem Vorbild der aus dem Dorfhaus hervorgegangenen Tschaityahallen gebildet, deren Materialformen sie pietätvoll beibehielten. Von der Konstruktion dieser Holzhallen einfachster Art gibt heute noch der Eingang der Einsiedlergrotte von Lomas-Rischi im Hohlenbezirk von Bihār im alten Magadha (südlich von Patna am Ganges) ein gutes Bild (Abb 32). Diese Grotte gehört zu einer Gruppe von Höhlen der Adschivikasekte, die etwa 250—220 v Chr., also in der Ashokazeit gebaut wurden. Das quer zum Eingang laufende Innere besteht aus einem schmucklosen, aus dem Stein gehauenen e 11 m langen, 6 m breiten Raum mit tonnenförmiger Decke. Am Ende der Halle führt ein schmales Tor in einen gewölbten kreisrunden Raum, gleich einem hohlen Stüpa. In der benachbarten, ähnlichen Sudamahöhle ist der Fels vor dem Eingang in diesen Hohlraum oben stüpenartig gerundet, wohl um einen Stüpa anzudeuten (Abb 28). Der alte Freibau war, wie die Torfront zeigt, aus holzernen, sich verjüngenden und etwas geböschten Pfosten errichtet, in die Pfetten eingefalzt wurden. Solche wurden auch an den Seiten als Stützen für das auffallend gebogene Dach und oberhalb des Rahmenwerkes eingezogen. Darüber liegt das aus drei Schichten gebildete Dach mit seinen stereotypen Stürnkurven. Vergleichen wir nun mit dieser so holznahen

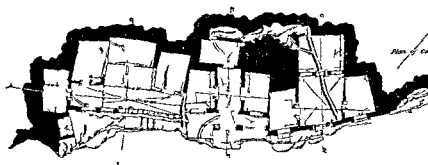


22 Fassade der Tschaitjahlle in Kondani
(Nach Burgess)

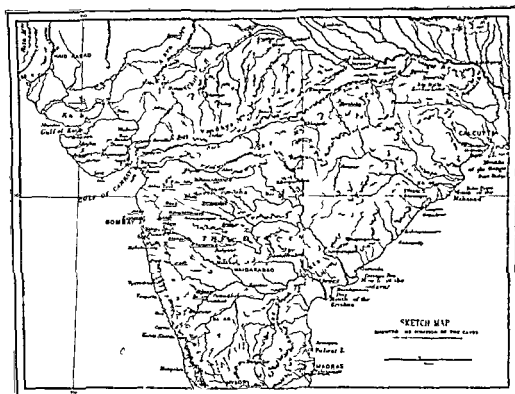
Torfassade die etwa hundert Jahre jüngeren großen Felsentschaityahallen so finden wir als Hauptmotiv ihrer Fassaden das riesenhafte aus der emporgehobenen Torlunette entstandene Fenster, das nun als einzige Lichtquelle für den großen Innenraum dient und sich von dem darunter liegenden Eingang der meist nochmals mit einem Bogen von gleicher Bildung überwölbt ist völlig emanzipiert hat (Abb 22). Und dieses Sonnenfenster altvedischen Ursprungs wird seiner esoterischen Symbolik wegen eines der beliebtesten Ornamente der Tschaitjafassaden wie der religiösen Baukunst überhaupt. Die Struktur des Bogenfensters mit den zahlreichen Pfeilern gilt aber nur für den Torbogen, über den sie sich nicht in das Innere der Halle fortsetzt, wo in fast allen Tschaityas riesenhafte hölzerne Rippen in sehr gedrängter Folge eingezogen oder aus dem Stein gehauen sind, die über allen Zweifel beweisen, daß das Dach nicht die Kopie eines gemauerten Gewölbes sondern einer bestimmten Holzkonstruktion ist, die wir heute nicht mehr recht verstehen können (Fergusson Burgess H I E A I, S 145). Die typische Ausstattung des Inneren besteht aus den beiden Säulenreihen, die sich hinter dem Stupa zusammen schließen, also eine Kette bilden und durch ihre Kapitale und das darüber liegende Gebälk den Bildhauern Feld für reiche Betätigung bieten, ferner aus dem Stupa oder Dagaba, der eben



30 Restaurierte Ruine eines strukt von Tscha tya in Santsch
(P an Abb N 18)



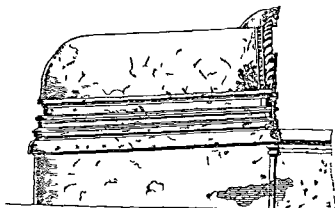
31 Felsenkloster n Guntupalle



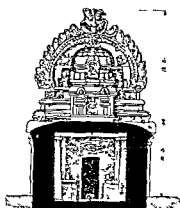
23 Karte von Indien mit den Höhlenbauten
(Aus J. Griffiths Ajanta)

falls zumeist reich ausgestattet und in jüngeren Bauten aus der Gupta- und Harschazeit mit großen Buddhastandbildern ausgestattet ist.

Havell hat die Entstehung dieser Baugestalt aus der Versammlungshalle der buddhistischen Gemeinde erklärt, die um einen Stupa ihre Meditationen und Beratungen machen mußte und daher wenigstens eine primitive Schutzhalle dafür benötigten. Dem einfachen Ritual der Hinayana-Schule genügte ein Strohdach als Schutz gegen Sonne und Regen. Notig war ferner ein Umgang um den Stupa für die vorgeschriebenen Umwandlungen. Für die Laiengemeinde wurde ein Korridor vorgesehen, in dem sie an den Andachtsübungen teilnehmen und die Umwandlung machen konnte, ohne die Priestergemeinde zu stören. Drei Tore vermittelten den Eingang in die Halle, ein Haupttor in das Kirchenschiff, das linke Seitentor den Eingang für die Laienprozession, das rechte deren Ausgang. (Die Prozession, *pralakschana*, mußte sich stets von links nach rechts bewegen.) Das Schiff war durch das Sonnenfenster über dem Haupteingang erleuchtet. Wie weit dieses Stupahaus in die indoarische Vergangenheit zurückreicht, wissen wir nicht; jedenfalls war erst die Evolution des Buddhismus in der Zeit Ashokas Grund genug, daraus einen Monumentalbau zu schaffen. Hatten sich bisher die Bettelmonche jährlich während der Regenzeit in natürlichen Felsenhöhlen getroffen, um die heilige Überlieferung zu studieren,



24 Aufriss des Tschaitya Tempels in Tschezarla
(Nach A. R. Madras 1917—18)

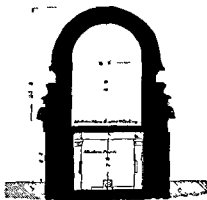


25 Schnitt des Tschaitya Tempels in Tschezarla

und zu pflegen, so mußten nunmehr, seit die indoarischen Fürstengeschlechter Mitglieder des Sangha wurden, entsprechende repräsentationsfähige Räume hergestellt werden, wofür jetzt auch die Mittel und die Macht vorhanden waren. So rekonstruiert Havell die Entstehung der Tschaityas (Hdb. of I. A., S. 46 ff.). Der Denkmalerbestand weist älteste freistehende Stupa hallen auf, welche nur einschiffig, ohne Säulen im Inneren waren. Auf die Möglichkeit eines Zusammenhanges mit der altarischen Königshalle sei nur beiläufig hingewiesen.

Die ältesten noch stehenden Freibauten dieser Gruppe sind die ehemaligen Tschaityas von Ter und Tschezarla (Abb. 24). Das Tschaitya von Ter im Naldrug Distrikt Haiderabad besteht aus einer oblongen Halle mit apsidalem Abschluß aus großen Ziegeln erbaut, 9 m lang und 4 m breit. Das aus Ziegeln sorgfältig tonnenförmig gewölbte Dach erhebt sich bis zu 10 m über den Boden. Leider wird über die Konstruktion nichts gesagt (cf. Fergusson Burgess H. I. E. A., I, S. 126 m. Abb.). Die quadratische Vorhalle wurde vielleicht später angebaut, ist aber auch sehr alt. Sie ist nur 4 m hoch und hat ein flaches Holzdach von hölzernen Pfeilern getragen, mit Ziegeln überdeckt und mit Mörtel überzogen. Die Außenwände sind mit schlanken Pilastern gegliedert, die ein mehr

gliedriges Gesims tragen. Die Fassade des Tschaitya erhebt sich 6 Meter über das Dach der Halle und hat jetzt eine Nische mit einer Vischnufigur an Stelle des früheren Fensters. Wenn wir letzteres rekonstruieren, ergibt sich eine den Felsentchaityas ähnliche Fassade. Der ehemalige Stupa ist durch eine Vaischnavafigur ersetzt. Der jetzt dem Shiva Lingam geweihte Kapoteswara Tempel, von Tschezarla im Kistnadi Distrikt bei Madras ist auch eine aus Ziegeln von auffallender Größe erbaute Halle von 8 m Länge und 3 m Breite mit meterdicken Mauern. Das Dach ist gewölbt wie jenes in Ter, doch



26 Schnitt durch die Halle des Tschaitya Tempels in Tschezarla

ist die Wölbung durch eine auf wohl später eingezogenen Pilastern ruhende Holzdecke innen unsichtbar (cf. Annual Report of the Arch. Departm. South Circle Madras 1917/18). Zweifellos waren solche Hallen in der Blütezeit des Buddhismus in Indien zahlreich. Die Anzahl der nur mehr an den Fundamenten erkennbaren Ruinen, macht sich mit dem Fortgang der Ausgrabungen. Die Grundmauern eines solchen Tschaitya in Guntupalle im Godavari Distrikt sind 18 m lang und 5 m breit, haben also ausgedehnte Maße (Abb. 29).

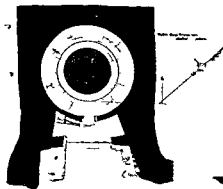
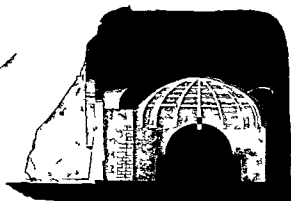
In Santsch hat nun Sir J. Marshall die Fundamente



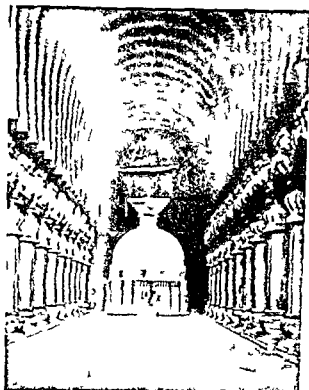
32 Lomas-Rschhöhle



33 Felsentschaitya in Guntupalle

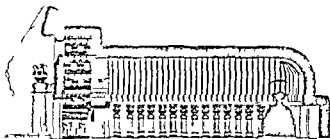
34 Tschaitya in Guntupalle
Grundriß35 Tschaitya in Guntupalle Schnitt
(Nach Arch. Surv. Madras A.R. 1961/7)

Meter breit. Sehr merkwürdig ist die Wölbung. Das Dach ist gesägt wie ein Holzdach, in dem sich die gekrümmten Rippen alle im Zentrum treffen oder wie das Rahmenwerk eines hölzernen Schirms, den dieses Dach auch vorstellen dürfte. Wahrscheinlich reichte ursprünglich von der Spitze des Stüls bzw. vom letzten hölzernen oder steinernen Pfeiler bis zum Scheitel der Wölbung, so daß das Dach als Schirm markiert war. Der Schnitt beweist, daß die aus Holz gebauten freistehenden Rundschaltias dieser Art ein kuppelförmiges Dach hatten, wie es auf dem bekannten Relief mit der Haarrelie vom Zaun in Barhut sehen (Abb. 19). Auch der Lingam dieses Felsenaltars in Guntupale ist jenem in Barhut gleich, in dem dem blühenden Lotusbogen umrahmt. Und nicht nur die Bakenköpfe unter dem Bogen, sondern auch zwei andere strukturelle Eigenschaften der Baken- oder Nagelköpfe in der Lönette wurden pietätsvoll aus dem Stein ausgespart, um das geheiligte Holzmodell getreuenachzubilden. Die Bogenform des Tores ist altindisch und war an den Hütten der einheimischen Stämme z. B. der Todas in den Nilgiris allgemein verwandt, gleichzeitig aber auch an den alten Dorfsteinen, weshalb sie sakrosankt geworden war, um schließlich durch den rahmenden Kontur des Blattes der Ficus religiosa noch symbolisch verankert zu werden. Lotus, Felsenblatt und Sonne waren dann symbolisiert. Wie die ähnlichen Felsenaltars von Lomas Rishi und Suduma dürfte auch dieses aus der Ashokazeit (c. 250 v. Chr.) stammen. Ein jüngerer Felsenaltars dieser Art wurde in Kondote auf Salsette bei Bombay gefunden, ebenfalls mit Felsenaltars verbunden (Arch. Surv. A. R. 1916/17). Neben diesen kleinen wohl nur für die Mönche bestimmten Rundschaltias repräsentieren die großen dreischiffigen Felsenaltars die buddhistische Kirche als Machtfaktor. Die älteste dieser großen Felsenhallen liegt in Bhādschā vier Meilen südlich von Kārlī (Abb. in Burgess, Buddhist cave temples S. 7 u. Taf. 6 Fergusson Burgess H. I. C. A. I. 134). Der Bau ist wegen der hölzernen Bestandteile der eckelinst hatte von besonderem Interesse. Die einfachen Säulen ohne Kapitäl sind noch stark gebäckt. Die Frontmauer fehlt, weil sie aus Holz war. Ebenso fehlt das Holzgitter des großen Fensters, dessen Stirnseite auch mit Holz verkleidet war, wovon die Nagellöcher zeugen. Diese Holzger



36 Tschaltiyahalle in Kārlī
(nach Barnett)

der Ashokazeit c. 250 v. Chr. stammen. Ein jüngerer Felsenaltars dieser Art wurde in Kondote auf Salsette bei Bombay gefunden, ebenfalls mit Felsenaltars verbunden (Arch. Surv. A. R. 1916/17). Neben diesen kleinen wohl nur für die Mönche bestimmten Rundschaltias repräsentieren die großen dreischiffigen Felsenaltars die buddhistische Kirche als Machtfaktor. Die älteste dieser großen Felsenhallen liegt in Bhādschā vier Meilen südlich von Kārlī (Abb. in Burgess, Buddhist cave temples S. 7 u. Taf. 6 Fergusson Burgess H. I. C. A. I. 134). Der Bau ist wegen der hölzernen Bestandteile der eckelinst hatte von besonderem Interesse. Die einfachen Säulen ohne Kapitäl sind noch stark gebäckt. Die Frontmauer fehlt, weil sie aus Holz war. Ebenso fehlt das Holzgitter des großen Fensters, dessen Stirnseite auch mit Holz verkleidet war, wovon die Nagellöcher zeugen. Diese Holzger



37 Tschaltiyahalle in Kārlī Schnitt
(nach Fergusson)



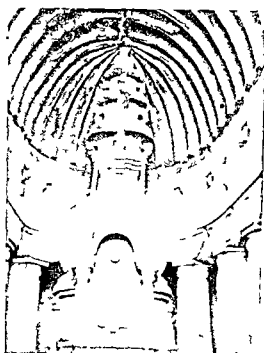
38. Ansicht der Schlucht von Adschantá mit den Höhlen II—XI
(phot. Niedermayer Der.)



39. Gesamtplan der Höhlen von Adschantá
(Nach J. Burgess)



40 Eingang in Tschaltya X in Adschantā
(phot. Niedermayer Dietz)



41 Dāgoba im Tschaltya XIX in Adschantā
(phot. Niedermayer-Dietz)

kleidung war wohl mit Schnitzereien geschmückt. Aus Holz sind ferner auch die gebogenen Dachsparren ohne Funktion.

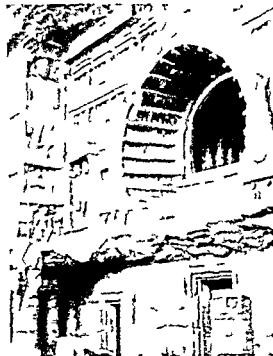
Eine noch unmittelbare Übertragung aus dem Holz in Stein zeigt die Tschaltyahalle von Kondānī zehn Meilen nw von Karlī (Abb. 22). Alle Formen, zumal die überhängenden Balkone und das Zaunornament, sind hier direkt von den Holzgestalten übernommen und die noch in situ befindlichen Holzbögen im großen Sonnenfenster sind ein getreues Ebenbild der Torfaltung von Lomas Rishi (Abb. 17) und beweisen die Richtigkeit der Ableitung. Wir müssen sie uns nach dem Muster der Toranas mit allem Reichtum an Schnitzereien ergänzen. Das Gewölbe wurde in Kondānī seiner hölzernen Rippen beraubt. Von den wenigen Skulpturen, die wenigstens in Resten erhalten sind, ist das an der Fassade links angebrachte Bildnis des Stifters dieses Tschaltya namens Balaka wohl die wichtigste. Leider ist das Gesicht zerstört (Abb. bei Burgess, Cave temples S. 9). Die Halle wird in das 2. Jahrh. v. Chr. datiert. Da hier die Stirnseite des großen Bogens nicht mehr mit Holz verkleidet war wie in Bhādscha, ist die letztgenannte Halle wahrscheinlich älter.

Die Tschaltyahalle der Höhlengruppe von Bedsā zehn Meilen südlich von Karlī zeigt bedeutende Fortschritte im steinmäßigen Aufbau. Die Frontmauer ist aus Stein, die Säulen stehen senkrecht. Der Fassadenschmuck ist aber noch ausschließlich aus Fenstern und Zäunen hergestellt, woraus sich eine noch frühe Datierung ergibt. Sie nimmt nun allmählich ab und verliert sich im 4.—5. Jahrh. n. Chr. völlig. Als nächst zu datierendes Tschaltya führt Burgess Nāsik am Ursprung des Godāvari an. Seine Fassade ist sehr gut erhalten, auch sie noch aus Holzformen zusammengesetzt, aber ohne Holzbestandteile außer den hölzernen Wölbungsrippen, die herabgestürzt sind (Abb. bei V. A. Smith I c. S. 19). Diese Tschaltyas dürften nach Burgess in der hier gewählten Reihenfolge im 2. Jahrh. v. Chr. entstanden sein.

Der bekannteste, größte und schönste dieser Gruppe von Höhlentempeln ist die Tschaltyahalle von Karlī, die den Tschaltya-Stil in seiner reinsten Ausprägung zeigt. Trotz der zahlreichen Stifterinschriften auf den Säulen und an der Fassade hat sich kein Datum gefunden, so daß Burgess die Entstehung der Halle nur nach dem



42 Fassade des Tschaty IX in Adšchantä
(phot. Nedermayer-D.)



43 Fassade des Tschalya XXVI in Adšchantä
(phot. Nedermayer-D.)

Stil um 80 v. Chr. bestimmen konnte. Die Halle war mit einer von zwei Säulen gestützten Frontmauer abgeschlossen, die jetzt größtenteils abgebrochen ist. Davor steht links eine neugotische sechzehnseitige mit vier Löwen gekrönte Säule, deren Gegenstück verschwunden ist. Hinter der Mauerfront, die ursprünglich mit einer hölzernen Galerie geschmückt war und die oben in eine Kolonnade aufgelöst ist, um das Licht durchzulassen, weitet sich die Eingangshalle, die unten wieder durch eine mit späteren Skulpturen geschmückte Mauer abgeschlossen ist, die nur drei kleine Einlässe hat. Auf der Mauerterrasse befand sich eine Galerie für die Musikkapelle. Das offene große Bogenfenster ist wieder mit dem Toranabalkenwerk und zwar aus Tikhholz gefüllt. Die drei schiffge Tempelhalle ist schmaler als der Narthex. Die fünfzehn Säulen, die auf jeder Seite das Seitenschiff vom Hauptschiff scheiden, bestehen aus vasenartiger Basis, achteckigem Schaft, Lotuskapitel und skulptierter Krönung mit je zwei knienden Elefanten, die zwei Devatās tragen, an der Hauptschiffseite und mit je einem Pferd und Tiger, die eine Figur tragen, an der Rückseite. Dagegen sind die sieben Säulen hinter dem Stüpa einfache achteckige Pfeiler ohne Basis und Kapitäl. Die Wölbung ist mit den hier besonders starken und gut erhaltenen Holzrippen geschmückt. Der einfache Stüpa ist mit zwei Prozessionsterrassen mit Zäunen mit dem Reliquien siebenstufen Aufsatz und hölzernen Schirm ausgestattet (Abb. 36 u. 37).

In Adšchantä gibt es vier Tschaltys, wovon zwei Nr. X und IX aus dem 2.–1. Jhrh. v. Chr. datieren, die Ende des 5. Jhrh. und XXVI um 600 v. Chr. datieren. Die Anlage der Hallen erfolgte hier von den zentral gelegenen Hallen VIII–XVII als den Ältesten aus beiderseits radial bis Nr. I und XXIX (vgl. Plan Abb. 39). Die Entwicklung dieser Anlage im Laufe des buddhistischen Jahrtausends der Indischen Kunstgeschichte (3. Jhrh. v. Chr. bis 7. Jhrh. n. Chr.) läßt sich daher hier unmittelbar ablesen. Die Älteste Tschatyahale X hat einfache achteckige Pfeiler ohne Basis und Kapitäl (Abb. 40). Die Triforiumzone ist außergewöhnlich hoch und war ursprünglich mit Stuck überzogen und bemalt. Die Front war aus Holz (oder Ziegeln?) und ist verschwunden. Die Rippen sind in die Wölbung der Seitenschiffe eingezogen, die Holzrippen

des Hauptschiffes sind verschwunden. Auch die Fassade von IX (Abb. 42) ist sehr verfallen, die Reste zeigen enge Verwandtschaft mit Nāsik. Alles Holzwerk ist verschwunden. Wandmalereien zierten auch hier das innere figurale Plastik fehlte in diesen beiden der alten Schule angehörigen Tschaityas gewiß seit jeher. (Die Buddhafiguren von IX sind jüngerer Datums.) Um so auffälliger ist die große Rolle der figuralen Plastik in den beiden späteren Tschaityas XIX und XXVI (Abb. 41, 43). Buddha sitzt oder steht nun überlebensgroß in der Nische des Dägaba und zahlreiche Buddhas zieren reihenweise die Fassade. Idolatrie ist an Stelle der ideoellen Religion der frühen Zeit getreten. Aus den einfachen Säulen sind reich verzierte Schäfte geworden und die Kapitelle im Tempel XXVI zeigen die nun zur vollen Ausbildung gelangte späte Bildung. Das ehrwürdige Lotuskapitäl wurde gleichsam auf den Kopf gestellt und erhielt eine Einschnürung, die es in zwei Teile teilt und topfartig macht. Durch enge Riefelung verzierlicht wird es mit je zwei Buddhasstatuetten, die wie Putten an einem Barockaltar zu schweben scheinen, verziert und an Stelle des alten Querholzes mit adossierten Tieren sitzt jetzt eine mit dem buddhistischen Pārvāra geschmückte Kämpferplatte. Die frühere malerische Ausschmückung des Triforiumfrieses genögte dem prunksüchtigen Geschmack nicht mehr und wurde durch reich verzierte Relieftplastik mit „Tausend Buddhas“ ersetzt. Nur die Decke hat noch ihre althergebrachten Rippen beibehalten.

Von den noch wenig bekannten Tschaityas in den Höhlengruppen von Dschunnar, nördlich von Poona, sei hier nur die kreisrunde Höhle hervorgehoben, die im Schnitt den altchristlichen Zentralbauten gleicht. Ein Stüpa im Zentrum überkuppelt und von Säulen umstellt mit kreisrundem Seitenschiff (Abb. in Fergusson Burgess I, S. 158). Ein solches Tschaitya finden wir u. a. als Freibau auf dem Relief der Haarrelieue in Bharhut und vielen anderen. Es war ein sehr verbreiteter Typus der indischen Architektur überhaupt.

Das Vishvakarma („Allerbauer“, Name des Baumeisters der Götter) Tschaitya in Elūra gleicht im Inneren den beiden späten in Adschanta, denen es auch zeitlich gleich steht, hat jedoch eine abweichende Fassadenbildung ohne den großen Torbogen, sondern mit geteilter Lichtführung (Abb. 49).

Das von zwei Brüdern gestiftete Tschaitya auf der Insel Salsette, nördl. von Bombay, aus dem 2. Jahrh. n. Chr. ist eine schlechte Kopie von Kārlī, eine auffallende Ausnahme in Indien.

5. Vihāra und Sanghārāma

Vihāra (vom Stamm *hr.* = nehmen + *vi* (sc. Kalam) = hinbringen (die Zeit) heißt wörtlich ein Ort, wo man seine Zeit angenehm verbringt. Als solche Orte galten die Einsiedeleien sowohl wie die Klöster. Man nannte daher Vihāra die Hütte des Mönches sowohl wie das Haus eines Bildwerks, also eine Kapelle oder einen Tempel. Eine geschlossene Reihe von Vihāras in Gestalt von Zellen aber bilden ein sanghārāma (von sangha Gemeinde und ārāma Garten) oder Kloster, das aber gewöhnlich auch nur Vihāra genannt wird.

Die Gestalt der Vihāras ist sehr variabel; sie können runde, quadratische oder oblonge Gebäude mit Zeltdächern oder Kuppeln sein und sind als Kapellen gleichzeitig auch Tschaityas im weiteren Sinn. Da heute nur noch einige Vihāraruinen im nordwestlichen Indien, im alten Gandhāra im Swātāl und in Kaschmir stehen, können wir uns die beste Vorstellung davon aus den zahlreichen Darstellungen solcher Bauten auf den buddhistischen Reliefs machen.

Das ideale Planschema des Sanghārāma oder Klosters ist ein offener Hof mit ringsum gereihten Zellen, eine Anlage, die wahrscheinlich auf die Nomadensiedlung zurückgeht (cf. Diez, Islamische Baukunst in Churāsān, Folkwang Verlag 1923, S. 82 ff.). Fundamente solcher Kloster, die im Tarimbecken und Gandharagebiet längst bekannt sind, wurden von Sir Marshall auch am Ruinenfeld von Santschi gefunden. Diese Sanghārāmas wurden neben den Tschaityas, deren Voraussetzung sie ja sind, auch aus dem Fels gehöhlt, wobei natürlich aus dem offenen Hofe eine geschlossene Halle mit Zellen ringsum entstand. Solche Anlagen wurden oft in mehreren Geschossen übereinander aus dem Fels gehauen (Abb. 45 und 47).

Die in Santschi aufgedeckten Klöster aus dem 4.—11. Jahrh. n. Chr. sind nach der Beschreibung Sir Marshalls alle nach dem gleichen Planschema gebaut. Sie bestehen aus einem viereckigen von Zellen umgebenen Hof mit einer von Säulen getragenen umlaufenden Veranda, einer erhöhten Plattform in der Mitte des Hofes und



44 Fassade des Felsensaales I in Adschantâ
(Nach Burgess)

manchmal mit einem dazugehörigen Raum außerhalb. Der Eingang führte durch ein mittleres Zimmer an einer der vier Seiten und war außen mit vorspringenden Pylonen flankiert. Das untere Geschloß war stets aus geschichtetem Stein ohne Mörtel gebaut, das obere hauptsächlich aus Holz aufgesetzt. Eine der spätesten Bauten in Sântschî ist das mit einem Tempel verbundene Kloster 45 des Planes von Marshall (Abb. 46) aus dem 10—11. Jahrh. errichtet auf den Fundamenten und mit teilweisem Einbezug eines älteren Baues. Zum späteren Bau gehört die Tempelcella an der Ostseite des Vierecks zusammen mit der Plattform vor ihr und den Zellen und Verandas, die sie südlich und nördlich flankieren. Vom älteren Bau sind die Zellen an der Nord-, Süd- und Westseite des Vierecks und die Basen der drei Stäben im Hofe. Es scheint, daß an Stelle des späteren ein gleich angelegtes älteres Heiligtum gestanden hat. Das heute noch z. T. aufrecht stehende Sanktuarium ist von großem Interesse, weil dieser von Turfan her schon längst bekannte Typus nun auch im Mutterlande nachgewiesen ist und weil er späteren brahmanischen Tempeln ähnlich ist. Er besteht aus einem viereckigen Cellabau und ist gekrönt mit einer hohlen Spitze (*Sikhara*), dessen oberer Teil eingestürzt ist. Der Tempel steht auf einer erhöhten Terrasse und an drei Seiten läuft ein Prozessionspfad herum, der von hohen Mauern umgeben ist. Im Inneren der Cella stehen in den Ecken vier reich geschmückte Pilaster des 8.—9. Jahrh. und ein nicht dafür bestimmt gewesenes älteres Buddhastandbild. Die Decke ist nach dem Prinzip der sich kreuzenden verjüngten Quadrate flach eingedeckt. Die Torfront und der Sockel der Terrasse sind reich mit Figuren und Ornamenten geschmückt.

Für die Klöster des Gandhâragebietes und der angrenzenden Norddistrikte Indiens sei auf Foucher, *L'art Gréco-bouddhique du Gandhâra* verwiesen. Die Klöster in Turfan wurden von A. Grünwedel *Id qutshahrî* und H. v. Le Coq *Chotscho* behandelt.

Felsenklöster sind den z. T. oben beschriebenen westindischen Tschaityahallen in Bhâdscha, Bedsâ, Adschantâ, Nâsik, Pitalkhorâ, Kondânî und Saisette angegliedert. In Kârl sind sie mehrstöckig, aber verfallen. Zahlreich sind sie in der Provinz Gudscherât. Die Vihâras in Adschantâ sind zeitlich nach J. Burgess (*H. E. I. A. I* 189 ff.) folgendermaßen zu ordnen. Die zwei ältesten sind XII und XIII, beide ohne Deckenstützen als Nachbarn der beiden alten Tschaityas IX und X, beide vorchristlich. Die dazwischen befindliche Höhle XI

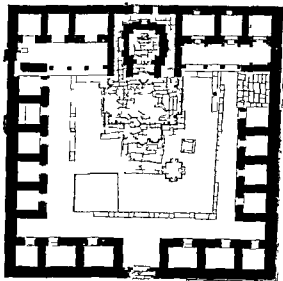
hat schon Mittelsäulen und auch sonst spätere Formen. An IX—XIII als Ausgangspunkt und ältesten Kern reihen sich s 8 acht s w vierzehn Vihārahöhlen. Und zwar scheinen nach einer längeren Pause XIV—XX der Reihe nach und bald auch VIII—VI ausgehöhlt worden zu sein, endlich XXI—XXVI am einen und V—I am anderen Ende die zwei jüngsten und daher ornamentalreichsten Höhlen. Nr. X wird als die älteste erkannt und zeitlich mit dem Zaun von Sāntschl gleich gesetzt, also I. Jahrh. v. Chr. und ihr stehen XII und XIII zeitlich nahe. Die drei nächsten XI, XIV und XV können nur in die drei nächsten Jahrhunderte ohne weitere zeitliche Differenzierung angesetzt werden und sind relativ unbedeutend. Dagegen erscheinen XVI und XVII als die schönsten



45. Thān Thāl in Ellūra
(phot. Niedermayer D. et.)

und auch durch ihre Malereien wichtigsten Vihāras in Indien. Nr. XVI ist ein Saal von circa 20 m im Geviert mit zwanzig reich ornamentierten Säulen und reich geschmückter Decke. In Saal XVII ist wiederum die einfache holzmäßige Scheinkonstruktion der Decke auffallend. Beide Vihāras aber sind durch ihre Wandmalereien auf die wir später eingehen, von besonderer Wichtigkeit. Diese beiden Säle sind durch eine Inschrift in das Ende des 5. Jahrh. n. Chr. datiert und sind die fast einzigen großen Bauwerke aus der Guptazeit. Nr. XVIII, XIX und XX folgen nach und dürften in der ersten Hälfte des 6. Jahrh. bis 550 n. Chr. entstanden sein. Dann scheinen in der anderen Richtung VIII, VII und VI gefolgt zu sein, da von VI zweistöckig, aber leider wegen der schlechten Beschaffenheit des Felsens sehr zerfallen. Von den übrigen Sälen dieser altindischen Universität sollten IV und XXIV die prächtigsten werden, sind jedoch unvollendet, aber gerade deshalb für den Kunsthistoriker interessant.

In Ellūra sind an das oben erwähnte Vihāra karmā Tschaitya ein Vihāras angegliedert. Da von sind zwei dreistöckige Bauwerke. Vom letzten und größten, dem Thān Thāl (Dreistöckwerke), geben Abb. 45 und 47 eine Vorstellung. Der Felsenbau wird zwischen 700—750 n. Chr. angesetzt und ist wohl unvollendet, weil seine Pfeiler zum größten Teil unverzerrt geblieben sind, was kaum absichtliche Einschränkung war. Aus dem 14×33 m großen Vorhof gelangt man in eine Halle von 35×13 m im Geviert mit vierundzwanzig Pfeilern in drei Reihen und sechs Seitencellen; dahinter liegt eine kleinere Halle mit sechs Pfeilern. Das zweite Stockwerk enthält eine 35×35 m große Veranda mit acht Pfeilern und eine 36 m lange Halle mit vierundzwanzig



46. Tempel 45 in Sāntschl
(nach S. R. J. Arsha I.)



47 Pfeilerschiff in der Halle des dritten Stockes
im Thîn Thâi in Elûra
(phot. Niedermayer-Diet)



48. Dâgoba im Vishvakarma Tschaitya
in Elûra
(phot. Niedermayer-Diet)

Pfeilern in drei Reihen. Die Halle des dritten Stockwerkes von $30 \times 19,5$ m im Geviert und 4 m Höhe mit vierzig Pfeilern in fünf Reihen ist die schönste Grotte in Elûra und macht einen grandiosen Eindruck. Der Buddha und buddhistische Heilige in verschiedenen Verkörperungen schmücken die Wände.

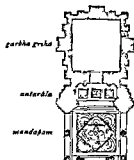
Literatur für Tschaitya Vihâra und Sanghârâma Fergusson and Burgess The cave temples of India (London 1893) J Burgess Report on the Buddhist Cave Temples and their Inscriptions (London 1893) — Fergusson-Burgess Hist. J. E. A. 1910 — E. B Havell A handbook of Indian art 1920 — Ders The ancient and medieval arch lecture of India London 1915 — Foucher L'art grecobouddhique du Gandhara I Bd

6 Der indische Tempel

Das Hauptbemühen E. B. Havells, des genialen Verkunders und Erklärers der indischen Kunst, gilt der Betonung ihrer inneren Einheit auf Grund ihres indischen Ursprungs aus rein indischen Ideenkreisen. Leider hinderte ihn aber sein Hang zur Aufstellung kühner und beweisbarer Hypothesen, sowie gewisse dilettantische Ideen, die man vielleicht am besten als aryoman kennzeichnet, an der konsequenten Entwicklung und Durchführung seiner im Kern zweifellos richtigen Einstellung. So hoch er auf diesem Weg über die bisherige Behandlung der indischen Kunst emporgestiegen ist, so sehr gilt es, seinen meist bestechenden Ausführungen mit großer Vorsicht zu folgen und Wahrheit von Dichtung wohl zu scheiden.

So trifft Havells Hinweis auf das Dorfheiligtum als Ursprung des indischen Tempels sicher das Richtige und man fragt sich nur, warum er den Ursprung des Tempelturmes auswärts suchen

zu müssen glaubt, obwohl er ihn auch hier vorgebildet hatte finden können „Ebenso wie die Wurzel der indischen Religion im täglichen Leben des Volkes besser zu finden ist als in Dogmen oder religiösen Festen und Zeremonien, so müssen die Ableitungen der indischen Tempelbaukunst viel eher in den einfachen Tempelhütten des indischen Dorfes gesucht werden, wo indisches Leben auch heute noch seinen vollsten und charakteristisch



49 Typischer Plan des Indischen Tempels

Glaubigen oder *mandapa* (Abb 19 u 49) Der Dorftempel ist von einem Zaun umgeben, um den geheiligten Boden zu bezeichnen. Später geschieht dies durch die Plattform des Tempels. War das Urbild eines solchen Dorftempels wiederum die Hütte eines weisen Asketen, woraus sich die Bezeichnung *kuti* oder Haus, die solche Tempel trugen, erklärt, so war das Vorbild des Mandapam die Versammlungshalle des Dorfes.

Die genannten Elemente waren also allen indischen Tempeln gemeinsam, wenn auch verschiedenen Variationen unterworfen. Das Mandapam konnte auch wegbreien, was bei kleineren Tempeln die Regel war, ebenso wie es bei großen Tempeln durch ein zweites und drittes vermehrt zu werden pflegte. Diese Hallen erhielten ihre besonderen Bezeichnungen je nach ihrer Stellung oder Funktion, Namen die meist mit den Provinzen wechselten.

Damit ist jedoch nur die horizontale Gliederung des typischen Tempels angegeben, nicht seine vertikale, seine Beturmung, deren Erforschung heute das Hauptproblem der indischen Baukunst bildet. Die Cella oder *garbhagriha* (Mutterleib, Schoß des Hauses) ist stets gekrönt mit einem turmartigen Aufbau, der in Nordindien *shikhara* heißt. Beide Teile zusammen, Cella und Turm, bilden ein Ganzes, das in Nord- und Mittelindien vorwiegend *bara deul*, in Südindien *vimāna* (Gotteswagen) genannt wird. Mit *Vimāna* pflegt man aber, zumal auch die *Shikharas* von Gotteswagen abgeleitet werden (vgl. S. 43) alle Cellatürme zu bezeichnen.

Neben diesen allen Hindutempeln gemeinsamen zwei Hauptteilen, dem *Bara Deul* oder *Vimāna* und dem Mandapam tritt in Südindien eine dritte Hauptgestalt auf, das *Gopuram* (wortl. Kuhfestung) Stadt oder Tempeltor, ein pyramidaler Turmtypus von meist rechteckigem Grundriß, der durch seine oft gewaltige Höhe und vielfache Setzung in jeder Umfassungsmauer das weithin sichtbare Wahrzeichen der südindischen Tempel bildet.

Diese Sonderbildung und die verschiedene Architektur der südindischen und nordindischen Tempels, die in den völlig abweichenden Beturmungen ihren von weitem erkennbaren Ausdruck fand, führte zu einer Einteilung in Stile. Schon das *Mānasāra* braucht eine Einteilung der indischen Tempel in drei Klassen nach Maßgabe des Planes. Der viereckige Tempel heißt *Nāgara*, der achteckige *Drāviḍa*, der runde *Vesara*. Der Nāgaratempel, heißt es, herrsche in Āryāvarta vom Himalaya bis zum Vindhya-Gebirge, der *Vesara* zwischen dieser Gebirgskette und dem Krishnā-Flusse in Dakṣiṇāpātha, Dekhan, der *Drāviḍa* endlich im Lande der Tamulen südlich vom Krishnā-Flusse. Diese Einteilung hat keinerlei wissenschaftlichen Wert und ist für uns belanglos, wenn auch der Tempelstil in den drei genannten Bezirken verschieden ist. Die von Ferguson vorgenommene und seither fast allgemein gebrauchte Einteilung unterscheidet einen

sten Ausdruck findet als in den prächtigen Bauten, durch welche religiöse Parteigänger königlichen Geblutes die Suprematie ihres eigenen Kultes zu begründen suchten (Ancient and mediaeval architecture in India S. 34). Schon die einfachen Dorftempel der Reliefsbilder von Bharhut und Sāntschu weisen die Elemente jedes Hindu-Tempels auf, die Zella oder *garbhagriha* die Torhalle oder *antarāla* und die Versammlungshalle der



50 Motivmodell einer
Shikharatempelcella
aus Sarnath

nordindischen oder indoarischen, südindischen oder dravidischen und einen Tschälukyastil am Dekhanplateau Die Ausgrenzung dieser 'Stile' läßt den südlichen oder Dravidatempel nur innerhalb der Tropen oder südlich von 23° nördlicher Breite, den indoarischen oder nordlichen nur nördlich des Wendekreises des Krebses sich ausbreiten ausgenommen die westlichen und östlichen Küstenstriche während der Tschälukyastil besonders die westlichen Küstenstriche und Teile von Halderabad einnimmt Diese Einteilung ist zwar, grob genommen, topographisch richtig, wenn auch mit reichlichen Ausnahmen, ist aber weder von einem Gesichtspunkt aus hergestellt noch sonst befriedigend, vielmehr ihrer Oberflächlichkeit wegen irreführend Trotzdem ermöglicht sie eine rasche, erste Orientierung und ist schwer ganz zu beseitigen bevor keine bessere gefunden ist

Havell wendet sich energisch gegen sie und verlangt von jedem, der die indische Kunst studieren will zuerst reinen Tisch zu machen mit allen den Etiketten und Klassifizierungen, die von westlichen Archäologen vorgenommen wurden, to mystify the subject „Die 'Stile' Ferrussons seien sie nun buddhistisch, dschainistisch und hinduistisch, oder indoarisch, tschalukisch und dravidisch unterschieden, sind durchaus mehr oder weniger historisch falsche Klassifikationen und irreführende

Ableitungshinweise ' Havell stellt diesen halb ethnographischen, halb historischen Einteilungen eine neue entgegen, indem er erklärt, es gibt nur einen indischen Tempel, der im alt indischen Dorftempel und im Dorfhaus wurzelt, schon von der buddhistischen Religion aus gestaltet wird und allmählich mit der Differenzierung der beiden Hauptsekten zwei verschiedene Typen ausbildete, den Vischnu und den Shivatempel Der nordliche Shikharatempel sei der Vischnutempel, der südliche Vimanatempel dem Shiva zugedacht Daß der eine im Norden der andere im Süden vorherrsche, sei auf das Übergewicht der betreffenden Sekte im Zeitalter der Stilbildung zurückzuführen, die späteren Mischungen endlich hatten nichts zu sagen und seien kein Argument gegen diese Aufstellung

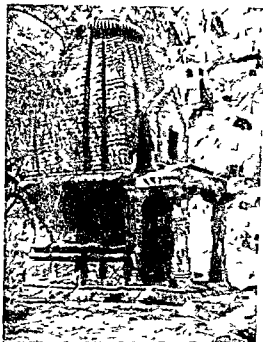
Der Vaischnavismus, erklärt Havell war die Religion der Kschatrya oder Kriegerkaste, der Shivaismus die esoterische Religion der Brahmanen oder Priesterkaste „Als die Hunnen Araber Turken und Mongolen mit Feuer und Schwert in Nordindien einbrachen, müssen Tausende friedfertiger Brahmanenmonche und Asketen, deren Kloster zerstört oder entweiht wurden, Zuflucht im Süden der Vindhyalette gesucht haben, die den Dekhan von Nordindien trennt Die kriegerischen Kschatrya aber blieben zum Kampf für die arische Sache in Aryavarta So zeugen die Türme der Vaisnavatempel in Nordindien für den tapferen Kampf der Kschatrya für ihr heiliges Land, während die stolzen Pyramiden der südindischen Tempel Zeugen sind für die Ausbreitung der arischen Kultur unter den dravidischen Rassen (Handbook S 77) Diese Hypothese ist zweifellos geistreich und bestechend und sie entbehrt auch nicht einer gewissen historischen Evidenz, wenn wir etwa an die Radschputen denken Ihre Stichhaltigkeit kann sich erst durch die folgenden Ausführungen ergeben Zunächst müssen wir in einer gesonderten Betrachtung und Gegenüberstellung von Shukhara und Vimana weitere Klärung suchen

Shikhara und Vimāna

Der markante Unterschied zwischen dem nordindischen und dem südindischen Tempel liegt in der verschiedenen Gestaltung ihrer Cellaturme. Während das Shikhara des nordindischen Tempels ein steiler, meist vierseitiger Pfeiler ist, dessen Kanten sich in Kurven zur Spitze verjüngen (Abb 51), ist das südliche Vimāna eine Terrassenpyramide von drei bis vier, später bis zu zwölf und mehr Geschossen gekrönt mit einer stüpaformigen Kuppel (Abb 54).

Betrachten wir zunächst das Shikhara. Nach den Bauvorschriften des Matsyapurāṇa soll der Turm das Doppelte der Höhe der Cellawand betragen und aus vier Teilen bestehen, deren zwei untere zusammen *shukāṇḍa* oder Papageienschnabel genannt werden, der dritte Teil heißt *vedikā* (geheiliger Ort, Altar), und der vierte besteht aus dem *Kaṇṭha* und *āmalasara* (der reine Kern). Die Bezeichnung Papageienschnabel ergibt sich aus den Krummschnabelartigen, oben spitzen Vorsprüngen der vier Wände an den Typen älteren Stiles. Die Eingrenzung des *Vedikā* gegenüber dem vierten Teil geht aus dem Matsyapurāṇa nicht hervor. Der flachgedruckte kreisrunde Schlußstein wird allgemein *amalaka* genannt und trägt als vaseformigen Knauf das *amṛitakalasha*, „Taufgefäß“. Das *Amalaka* erklärt Havell als die dem Shiva heilige Frucht des blauen Lotos. Diese Symbolik mag der Stein angenommen haben, sein Ursprung liegt aber, wie wir sehen werden, wo anders.

Die Ursprungsfrage des Shikhara überhaupt hat sich nun, wie bereits angedeutet wurde, zu einem der vielumstrittensten Probleme der indischen Baugeschichte ausgewachsen. Havell entgleiste bei seiner Ableitung vollständig, indem er, gewissen indoenglischen Hypothesen einer arischen Kultur in Mesopotamien folgend, die Kuppel und Konushäuser des bekannten, schon von Layard in Niniveh gefundenen Reliefs als Königsgäbe und Tempel erklärt, die ersteren als Vorläufer der Stüpen mit Shiva, die letzteren shikharagekrönt als Bergtempel mit Vishnu in Verbindung bringt. Das Bemerkenswerteste daran ist, sagt Havell, daß die Nebeneinanderstellung von Vishnu Shikhara und Shivas Stupa, der Symbole von Leben und Tod, genau so im alten und mittelalterlichen Indien häufig ist (Ancient and mediaeval architecture of India S 95 f). Schwieriger als der Bau solcher Luftschlösser ist deren denkmalartige Verankerung. Man hat nämlich in Indien bisher Shikharas, die über das fünfte Jahr n. Chr. zurückreichen, nicht gefunden und fragt sich mit Recht, wie dies zu erklären sei, da wir doch so viele Stüpenreste haben. Havell weist auf die zahlreichen in Sarnāth gefundenen Modelle oder kleinen Votivshikharas hin, die jedoch auch nicht über die angegebene Zeit zurückreichen können. Der Turm über dem heiligen Platz in Bodhi Gayā ist trotz Havells optimistischer



51 Shikharatempel in Tschotthan Marwar
(Nach Havell Handbook)

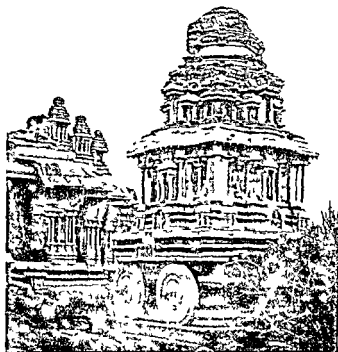
Datierung laut Inschrift von den Birmanen im II. Jahrh. vollständig restauriert und seither immer wieder hergestellt worden (cf A. Cunninghams Mahabodhi). Übrigens beweist eine alte Plakette mit seinem Bild, daß er seit alters einen ganz abweichenden, wohl von Birma her importierten, vimānaartigen Typus repräsentierte, nicht den indischen Shikhara (Abb. in Rupam Nr. 10, S. 43).

Wir müssen in der Ursprungsfrage zweierlei unterscheiden, die Herkunft der Gestalt und ihre Bedeutung. Beides ist indisch, wenn auch von verschiedenen Seiten kommend. Die Gestalt des Shikhara, die pyramidale Häufung oder Krönung irgendeines Materials oder eines Baues ist eine Primitivform, die man bei allen Völkern finden kann. Schon der Heuschöber hat diese Form. Sie mag in frühesten Zeiten religiöse Bedeutungen angenommen haben, da sie ein primitives, aber ausdrucksvolles Denkmal darstellt. Bei einigen einheimischen Stämmen Indiens, wie bei den Todas in den Nilgirketten finden wir nun tatsächlich heute noch die Tempelhütte mit einem Shikhara aus verschiedenem Material, meist wohl aus Stein (cf. Fedor Jagors Nachlaß heraus v. A. Grunwedel, D. Reimer 1914, I Bd., Südindische Volksstämme, Abb. S. 33). Die Konusse dieser Tempel sind noch dazu mit einem flachen Stein gedeckt, der den Zweck hat, oben eine Öffnung zu decken, in der man Opfergaben verbirgt, die dem öffentlichen Anblick entzogen werden sollen. Ebenso hatten die Deckplatten des Shikhara Hohlräume für Getreide, Juwelen und Gold (cf. Ganguly Orissa, S. 175). Hier wurde also eine altindische Tradition im Stupa und Shikhara fortgesetzt! Daher auch die Heiligkeit der Spitzen als Vedikā. Die Gestalt des Shikhara war also in Indien vorgebildet und zwar war sie nicht von den Indoariern mitgebracht, sondern aboriginal. Zwischen diesen aboriginalen Vorbildern und den Monumentalshikharas gab es jedoch noch eine Zwischenstufe, die für die Übernahme dieser Gestalt in die Monumentalbaukunst von ausschlaggebender Bedeutung gewesen zu sein scheint, nämlich den weitaus älteren Götterwagen. Darauf haben besonders Coomaraswamy in seinem Buche *Arts and crafts of India and Ceylon* und Simpson in seiner Studie „Origins and mutations in Indian and Eastern Architecture“ hingewiesen (*Transactions of the Royal Society of Brit. Arch.* Vol. VII N. 5). „Die Vertrautheit der alten Inder mit Wagen verschiedener Art und der zweifellose Einfluß, den diese auf die volkstümlichen Vorstellungen wegen ihrer weltlichen und rituellen Verwendung ausübten, kann nicht abgeleugnet werden. Wagenprozessionen scheinen schon in den Tagen Ashokas einen Teil der Feste gebildet zu haben. Im Artha Shastra wird der Vorstand des Wagenparks angewiesen, Götterwagen, Festwagen, Kriegswagen, Reisewagen, Wagen zur Ersturmung fester Plätze und Übungswagen zu bauen (Artha Shastra transl. by Prof. Shama shastri Ed. 1915, p. 175).“

Die Prozessionswagen hatten verschiedene Gestalt. Simpson zitiert eine Rāmāyanastelle, in der die Stadt Ayodhya ihrer vielen Tempel wegen mit einer Remise verglichen wird, wo die Götterwagen stehen. Und im II. Kap. dieses Epos, wo die Schmückung der Stadt für Rāmas Krönung beschrieben wird, heißt es: Es waren Fahnen aufgesteckt auf den Tempeln, die aussahen wie die Spitzen (shikharas) weißer Wolken und auf den Straßenvierungen, Heiligtümern und Wachtürmen. Holzene, mit Chunnarn weiß bestrichene und bunt bemalte Tempeltürme gab es also schon damals.

Diese Verse sind kaum jünger als 2. Jahrh. v. Chr. Sie sind eines der besten Argumente gegen Havells Ablehnung der Wagenhypothese mit dem Vorwand, daß „der Tempelwagen, auf welchem das Gotterbild in der Prozession herumgeführt wurde, in das Tempelritual nicht eingeführt werden konnte, bevor nicht das Gotterbild selbst ein Teil davon geworden war, also nicht vor den Jahrhunderten um Christi Geburt.“ „Es gibt kein Beispiel von Vimānas

die wie Rathas oder Wagen gebaut wurden vor dem zehnten Jahrhundert (Anc and med arch in India S 44) Gemeint sind jene Vimānas, die an der Basis steinerne Räder als Ornament angefügt bekamen, wie in Konārak Viṭhala (Abb 52), Tāḍpatn u a O Aber gerade diese sprechen, obwohl sie erst vom 10 Jahrh an vorkommen, für diese Hypothese, wie ja auch die Rathas von Mavalipuram nicht umsonst wohl seit jeher diese volkstümliche Bezeichnung fuhren Warum hatte man sonst auch die betürmte Cella vimāna genannt, die in den hi Büchern mit ratha mehr oder weniger synonym ist? Die Grundbedeutung von Vimāna ist so etwas wie ein „Zeppelin der Alten Welt“, sagt S Krishnaswami Aiyengar Der Name wurde dem Cellaturm deshalb gegeben, weil er an die Vorstellung vom Gotterwagen der Lüfte erinnerte Auch diese Vorstellung von den in den Lüften herumkutschierenden Gottern ist ja eine interreligiöse und fast überall wurden sie auch so dargestellt

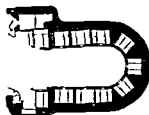


52 Steirwagen im Tempel von Viṭhala Viṣṇayanagar
Basis und Hauptgeschoß aus einem Stück Granit. Turm aus Ziegeln, jetzt zerstört.
Die Räder sind beweglich. (Nach Ferguson Burgess)

Die Wagen wurden aus Bambus konstruiert, und dieses Material wurde ausschlaggebend für die Form des Shikharas wie für so viele Baugestalten in Indien

Gurudas Sarkar, der alle diese Shikharaprobleme und Hypothesen zusammenfassend in einer Studie, Notes on the history of Shikharas temples (Rupam Nr 10, 1922) mit vorbildlicher Objektivität behandelt hat, kommt zu dem Schluß, daß es sehr wahrscheinlich sei, daß die Shikharas der Āryavarta Tempel von den kurvilinearen Gotterwagen abzuleiten sind, ebenso wie die Mandapas der Orissatempel nach dem Vorbild der südindischen Prozessionswagen des Tiruvadamudurtypus gebaut scheinen „Die Hauptbedeutung der Vimanas aber, ihr höchster symbolischer Ausdruck,“ fährt Sarkar fort, „scheint der Aufmerksamkeit der Spezialisten für indische Baukunst entgangen zu sein Die Shikharas, die über den Cellas wie mythische Zeppeline stehen, weisen notwendig auf ihren ihnen angedichteten himmlischen Ursprung hin und betonen die Verbindung zwischen den menschlichen Anbetern und den himmlischen Gottheiten Der Turm bezeichnet die Herabkunft der Gotter zur Erde mittels des fliegenden Wagens

und er bedeutet ferner, daß der Glaubige durch seine hingebende Frömmigkeit und sein religiöses Verdienst durch Erbauung des Tempels seinerzeit mittels des Shikhara die himmlischen Regionen erreichen wird. Daß im indischen Architekten diese Idee lebendig war, beweisen zwei Shikharatempel, in welchen der Symbolismus seinen streng esokhara an einem Tempel in Udaypur (cf. Progress Rep. West Circle 1905, p. 56). Und am Dschaima Tempel in Ranpur sind Dschainahelige in ihren Zellen sitzend mit Shikharas als Vimānas (Fahrzeugen) himmelwärts fahrend dargestellt (Ann. Rep. Arch. Surv. 1907/08, Pl. LXXXI, D. D. R. Bhandarkar).

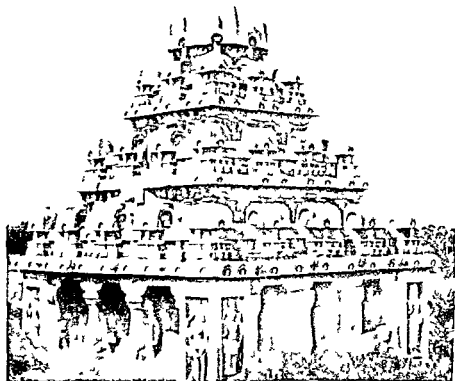


53 Plan des Felsenvihāra
in Bedsā
(nach Ferguson Burgess)

tenschen Charakter aufgegeben hat. Am Shikhara des Tempels in Tilasma, Mewar Distrikt in Gudscherat, genannt Taleshwara, steht unter dem Amalaka eine der Wand zugekehrte Figur mit herabhängendem Schwert zur Rechten. Sie stellt den König dar, der zum Himmel emporsteigt. Eine gleiche Figur steht an der gleichen Stelle des Shi-

Ebenso wie für das Shikhara mußte auch für den Cellaturm der südlichen Tempel, das Vimāna, die Herleitung vom Gotterwagen angenommen werden, zumal sie hier durch die alte populäre Benennung der monolithen Tempel in Mavalipuram seit jeher richtig erkannt war. Die Ableitung dieser Baugestalten von den mehrstöckigen buddhistischen Vihāras wird dadurch nicht beeinträchtigt. Hier wäre eine aus der Praxis hervorgegangene Baugestalt zu repräsentativ symbolischen Zwecken von den Prozessionswagen übernommen worden, um schließlich monumentalisiert zu werden. Auch dieser Typus hat sich in Nordindien, als dem Herd des Buddhismus und der ihm ablosenden Sekten ausgebildet und wurde von den nach Süden zurückweichenden Brahmanen in das Land der Tamulen gebracht. Ruinen solcher Shivatempel aus den ersten Jahrhunderten n. Chr. glaubt Dr. Führer in Rampur, Rampur Distrikt bei Benares, gefunden zu haben. Ein zweistöckiger Shivatempel aus Ziegeln läßt noch seine erste Terrasse mit neun Zellen und die zweite mit sieben Zellen umgeben erkennen (Progress Rep. Epigr. and Arch. Branches North Western Provinces and Oudh 1891—92, p. 2). Dagegen findet sich dort kein Shikhara. Ein Beweis für die Richtigkeit der Unterscheidung Havells in Shiva und Vishnutempel, die ursprünglich durch ihre Betürmung streng geschieden waren und erst später, je nach der Vorherrschaft der einen oder anderen Sekte beiden Göttern dienen.

Der Hinweis auf das Kloster als Vorbild der südlichen Vimānas wurde von verschiedenen Seiten gebracht, nur wurde stets das buddhistische Kloster als das einzig in Betracht kommende herangezogen, während Havell mit Recht betont, daß diese Kloster von allen Sekten benutzt wurden. Die ältesten erhaltenen Vimānas sind die so gestalteten Felsenbauten in Mavalipuram, insbesondere das Dhārmārādscha Ratha. Havell bezeichnet dieses und andere in seinen Abbildungen direkt als monolithische Modelle von mehrstöckigen Klöstern (Ancient and mediaeval Architecture of India Pl. XXIII). Er weist darauf hin, daß die Anordnung der Zellen im Viereck oder im Kreis um ein zentrales Tschaitya, das zumeist ein Stūpa war, sehr häufig ist. In Bedsā gibt es sogar eine apsidale Felsenschaityahalle mit Zellen im Halbkreis, aber ohne Dāgoba in der Mitte (Abb. 53). Die Zellen dienten ursprünglich den Mönchen als Wohnung, später aber, wie in Bedsā, für ihre Yogübungen, ihre Versenkungen, und endlich wurden sie Zellen für Götter, für die Aspekte oder Shaktis der obersten Gottheiten. Darum erklären sich wohl die fünf bis neun Zellen oder Kapellen, die häufig um die Hauptcella der süd- und mittelhindischen Tempel angeordnet sind, z. B. im Kailāsa von Ellūra. Wenn wir uns diese Entwicklung vor Augen



54 Dharmarāḍṣa Rath in Mavalpuram

halten und andererseits an die stufenweise Rangordnung in den indischen mehrstöckigen Universitäts Klostern denken die sowohl für Buddhisten wie für Brahmanen bestanden so kommen wir der symbolischen Bedeutung der Rathas von Mavalipuram und der Vimānas überhaupt näher. Nach den Pālibüchern war die geistige Schulung der Theologen in sechs Stufen geteilt. Sobald die der ersten Stufe vorgeschriebenen Texte gemeistert waren wurden die Mönche von den taglichen mit der Notdurft des Lebens zusammenhängenden Beschäftigungen befreit. Hatten sie zwei Kurse absolviert, so wurde ihnen erlaubt in einem oberen 'moblierten Zimmer' zu wohnen. Die, welche Kenner von drei Teilen waren durften sich einen Diener aus den unteren Klassen vergönnt. Vierfache Meisterschaft gab den Mönchen das Recht auf Dienste seitens der Laienschüler die rene Menschen (*upasakas*) genannt wurden. Die Belohnung für Absolvierung der fünften Stufe war ein Elefantenwagen. Der Mönch endlich welcher die vollständige Kenntnis aller sechs Abteilungen errungen hatte wurde zum Abt geweiht und erhielt eine Ehrengarde. Zweifellos war die Idee dieses gradweisen Aufstieges nicht ausschließlich buddhistisch, sondern basierte auf der scholastischen Tradition der vedischen Schulung (Havell I c S 84). Hiuen Tsang und andere Pilger haben uns Beschreibungen solcher gelehrten Pflegestätten religiöser Wissenschaft wie Nalanda Taxila u. a. gegeben doch sie liegen alle in Ruinen.



57 Typus des Shikhara-Vishnu Tempels Tempel des Pataleshvara
in Amarkantak
(Nach Arch. Survey Bombay 1921)

gegenüber, der sich selbst wieder auf die z. T. überholten Datierungen Cunninghams stützt, ist Vorsicht geboten, bis die Bestatigungen seitens der neueren Untersuchungen vorliegen. Trotz dem gibt es viele Beweise und es unterliegt schon heute keinem Zweifel mehr, daß die Shikharaform schon in der Guptazeit ausgebildet und von allen Sekten verwendet wurde.

Auch in den südwestlich im Flußgebiet der Krishna gelegenen alten Kultorten Aihole und Pattadakal gibt es dachsteinartige und brahmanische Tempel,

die den buddhistischen Tschastyahallen nachgebaut sind und Shikharas aufgesetzt hatten. Da diese Bauten außerhalb des Guptaeinflusses stehen, sind ihre Turme ein besonders gewichtiger Beweis für den einheimischen Ursprung des Shikhara. Diese Tempel beweisen aber auch, wie man in der Frühzeit des Buddhismus ablosenden Brahmanismus unsicher tastend die Gestalt des neuen Tempels suchte, bis man sie — in Orissa (?) — unter günstigen Verhältnissen im 8—10 Jh. endgültig festlegte. In den Ruinen von Aihole und Pattadakal kann man alle die Phasen der Entwicklung vom 5 bis zum 14 Jh. studieren. Eine künftige monographische Bearbeitung dieser Tempelplätze dürfte viel Aufklärung bringen.

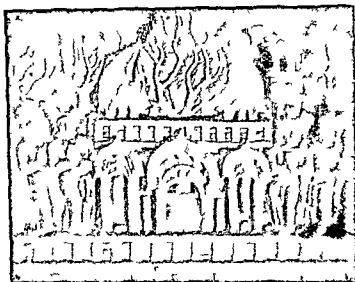
Vom 9—13 Jh. blüht der Aryavartastil des Shikharatempls. Er kulminiert in der Provinz Orissa in der „Black Pagode“ von Konarak und dem Mukteshvartempel in Bhubanesvar, die um die Bezeichnung „Jewel of Orissa“ art wetteifern. Die Datierung der Orissatempel wurde und wird bis heute häufig zu früh angesetzt. Nach Smith reichen sie aus epigraphischen Gründen nicht über das 8 Jh. zurück und stammen aus dem 8—10 Jh. (Hist. of fine arts S. 191). Simpson bestimmt ihr Alter nach der Krümmung der Turme. In Tempeln früheren Datums beginnt die Krümmung meist an der Spitze wie am Lingaradsch Tempel, der, wenn auch später als der Parashurameshvar, zweifellos eines der frühen Denkmäler der Orissa Turmkonstruktion ist. In der Khadschurähogruppe finden wir enge Verwandtschaft mit Orissa und keine Unsicherheit mehr in irgendeinem Teil. Jede Form ist bestimmt und endgültig, der Typ ist anerkannt. Die Dekoration ist reich und schon ausgearbeitet und setzt lange Erfahrung voraus (Simpson, l. c.). Zwischen dem 11—14 Jh. erreichte das Shikhara den Höhepunkt der Entwicklung und nahm seinen Siegeslauf über die Kolonialländer.

Wie die Stupas erscheinen auch die Shikharas in allen Größen von kleinen Votivtürmchen

angefangen bis zu den Riesentürmen der großen Pilgertempel. In mannigfaltigen sehr ansprechenden Variationen begegnet man ihnen in tausenden von Weg- und Dorfkapellen nur als beturmteten Cellas mit kleinen oder ohne Vorhallen (Abb 57). Den Ansprüchen größerer Frequenz und Repräsentation der Residenztempel wurde man durch Anbau der Mandapas gerecht. Diese Tempelhallen wurden wohl auch für Durbars der Könige und in Dorftempeln für die Versammlungen der Dorfgemeinde benutzt. Beratungen und religiös philosophische Diskussionen konnten darin abgehalten werden. So schwankt auch diese Baugestalt je nach den bereitgestellten Mitteln und dem Zwecke zwischen kleinen, offenen Portiken und riesigen Säulenhallen, die mit allem Prunk plastischer Ornamentik ausgestattet wurden.

Eine der ältesten Kultstätten Indiens, die von den Zerstörungen durch die Eroberungsvölker verschont blieben, ist Bhuvaneshvar, die Hauptstadt des Königreiches Orissa, des Kalinga Ashokas. Gleich Benares ist diese Stadt ein Sitz der Gotter, ein Tirth oder Pilgerort, umkreist von einem Pilgerprozessionspfad und angefüllt mit hunderten von Tempeln. Ihr Name „Herr der Welt“ bekundet die alte Bestimmung der Stadt als Herrschersitz und die Tempel sind fast alle mit dem königlichen Shikhara gekrönt und haben das orthodoxe Aussehen des sonnenwärts gerichteten Vischnutempels, obwohl oft auch Shiva der verehrte Gott ist. Der größte Tempel von Bhuvaneshvar ist der Große Lingaradscha. Er bestand ursprünglich wie alle Orissatempel nur aus dem hier so genannten Baradeul (der Statte des Tempels = Cella) und dem Dschagamohana, der Versammlungshalle, doch wurden später noch zwei Mandapas angebaut. Er ist aus dem heimischen Lateritstein ohne Bindemittel sorgfältig gebaut und sein Shikhara (Abb in Fergusson Burgess II 101 und Havell Handbook Pl. XIV A) zeichnet sich durch monumentale Einfachheit und Größe aus, die ihn zu einem der größten Bauwerke Indiens stempeln. Den Widerspruch zwischen der brahmanischen Datierung ins 7. Jh. und der stilistisch dem 9–10. Jh. angehörenden äußeren Erscheinung brachte Havell zur Annahme, daß auch hier später eine zweite Ummantelung bzw. Vergrößerung stattgefunden habe, wie sie z. B. am Großen Stupa in Santschi festgestellt wurde. Von den zahlreichen anderen Tempeln in Bhuvaneshvar gilt der Parashurameshvara, ein Shivalingamtempel, als der älteste aus dem 8–9. Jh. stammend. Sein Mandapam hat eine von den typischen Orissahallen abweichende Gestalt mit Doppeldach, durch dessen Zwischenraum Licht einströmt (Abb Fergusson Burgess I I E A II, 96). Mit dem prachtvoll skulptierten Baradeul dieses Tempels wetteifert der aus Sandstein gebaute Mukteshvara Tempel aus dem 6–7. Jh., den Burgess als die Perle unter den Orissatempeln bezeichnet und von dem die folgende eingehende Beschreibung von St. Kramrich eine anschauliche Vorstellung vermitteln möge (Abb 58).

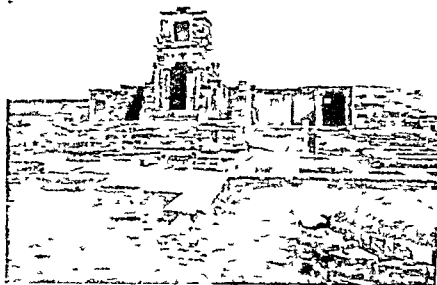
Das Heiligtum, eine kubische Zelle, ist von einem Turmbau überdacht, dessen horizontale Steinschichten im Inneren treppenartig ansteigen, während das Äußere jene breit ansteigende Krümmung erhält, die für den Turm (Shikhara) der nordlichen Hälfte Indiens so bezeichnend ist. Die starken Mauern der Cella gliedern sich auf jeder Seite in fünf breite Pfeilervorlagen. Die Dicke der Mauern entspricht der Länge des Eckpfeilers. Die Krümmung des Turmes und die Fünffzahl der Pfeiler (ein Mittelpfeiler, *Rāhāpāra* zwei Eckpfeiler *Konakhāgas* zwei Mittelpfeiler *Anarhāpagas*) machen ihn zum *Rekha pancharatha Deul*. Seine fünfliche Vertikalgliederung wird auf mannigfaltigste von horizontalen Bändern gebrochen. Das unterste ist die Terrasse, auf der der Bau aufsteht, sie begleitet seine Vor- und Rücksprünge und unterstreicht sie mit massivem Akzent. Die Mauer des Cellakubus (*bāda*) besteht im Mukteshvara Tempel aus einem Sockel (*paṭhāga*) dessen fünf Teile ein Kyma rectum + Kyma reversum (*khura*) ein vasenförmiges Profil (*kumbha*) ein Kyma rectum (*pala*) ein anderes mit abgerundeten Kanten und schließlich ein letztes (*basanta*) ist auf dem unmitttelbar der figuriertgeschmückte Teil der Cellawand (*garbhā*) aufruhrt. In ihm sind Nischen für die Dikpālas, die Gottheiten der Weltrichtungen ausgespart, während die Pfeiler selbst die Gestalten von Devīs (Göttinnen) tragen. Ein reich profilierter Mauerstreifen (*bārandī*) trennt mit tiefendunkler Einschnürung darüber den Cellakubus (*bāda*) vom Turm (*rekha*, *rathika*) der sich kurz nach



55 Relief des Baumheiligtums zu Bodhi Gayā vom Stūpa in Bharhut

Huen Tsang sah in Nālanda vierstöckige Häuser der Monche mit drachengeschmuckten Pfeilern und mit Balkenwerk das in allen Regenbogenfarben strahlte mit jadegeschmuckten Säulen rot bemalt und reich geschnitzt und Balustraden aus geschnitztem Gitterwerk. Die Dächer waren mit glasernen Ziegeln von leuchtenden Farben gedeckt die sich durch Reflex vervielfachten und stets neue Effekte hervorbrachten.

Wir können mit Havell annehmen daß Felsenbauten wie das Dharmaradscha Ratha in Mavalipuram (Abb 54) mehr oder weniger freie Modelle solcher Bauten sind wobei wir es dahingestellt lassen müssen ob die Vermittlung direkt oder durch Gotterwagen solcher Art stattgefunden hat. Freistehende aus dem Felsen gehauene Tempel hatten stets strukturelle Vorbilder wie es überzeugend auch der Kailasa von Ellōra zeigt und als Vorbilder für solche kostspieligen Ewigkeitsbauten kamen wohl nur weit verbreitete religiöse Bautypen in Betracht fertige Typen die schon außerhalb der rein gestaltlichen Entwicklung standen und für die jedes Detail vorschriftsmäßig festgelegt war. Nur so konnte die unvergängliche Schönheit eines Dharmaradscha Ratha zustande kommen. Solche fertige Typen die mehr auf Symmetrie und Zahlensymbolik hin durchgebildet als für den praktischen Gebrauch bestimmt waren konnten wohl nur im Gotterwagenbau sich ausgebildet haben. Vom ursprünglichen Aussehen solcher Tschantaykloster gibt uns jedoch das Bodhi-Baumheiligtum der Bharhutreliefs auf das Havell hinweist eine gute Andeutung (Abb 55). In Nordindien sind nach Havells Ansicht die mehr kuppeligen Moscheen und Grabbauten der Muhammedaner die Nachkommen dieser älteren Kloster. Der Päntschratna oder Fünf Juwelen Tempel von dem der Plan des Tadsch Mahall (Abb in Burgers Hdbch. Diez Kunst d. islam. Völker Taf. IV) übernommen ist war wahrscheinlich ein kleines Kloster mit Veranda rings um die Zelle die das Tschaitya (im Sinne von Reliquie) oder Bild enthielt und mit einem Yogisitz in jeder der vier Ecken. Und ein Navaratna oder Neun Juwelen-Tempel war ein ähnliches Kloster mit zwei Stockwerken (Havell) c. S. 84).



56. Buddhistischer Shikharatempel mit Vihara in Santschi
(Nach J. Marshall: Plan v. Santschi 45)

Es scheint mir, daß wir der Wahrheit des Ursprunges des Vimāna am nächsten kommen wenn wir im Sinne der obigen Ausführungen eine Fusion der Hypothese Havells und anderer also der Ableitung vom mehrstöckigen indischen Kloster mit jener vom Götterwagen der nach dem Vorbilde solcher Kloster gebaut wurde nahelegen

a Der Shikhara Vischnu Tempel

Die Geschichte des Shikharatempels ist erst in allmählicher Aufklärung begriffen und soll hier nur mit wenigen Worten skizziert werden bevor wir zur Beschreibung einiger typischer Denkmäler übergehen. Der Tempel der Guptazeit in Eran Bihars Udaygiri Tigowa Deogarh und Natschna Kuthara waren aus Stein gebaut und in den ältesten dieser Ruinen deutet die quadratische Gestalt und die strenge Einfachheit auf die Felsentempel als ihr Vorbild (Sarkar I c). In Udaygiri und Natschna Kuthara (bei Dschaso C I) sehen einzelne strukturelle Tempel den Felsentempeln nachgemacht besonders im äußeren Skulpturenschmuck. In Natschna steht aber auch ein Guptaempel des Tschaturmukha Mahādeva (Viergesichtigen Shiva oder Brahma) der zur Zeit, als Cunningham ihn sah und beschrieb einen fast 40 Fuß hohen Turm mit leicht gekrümmten Seiten hatte (Progr. Rep. S. W. Circle 1919 p. 61 m. Abb. von R. D. Banerjee). Ein ähnlicher Shikharatempel steht in Deogarh doch ist der Turm schon eingestürzt. In der Datierung schwankt man zwischen 5—7 Jh. Außer diesen Denkmälern beweisen epigraphische Funde und ein Tonsiegelfragment mit Shikhara aus Parbatī (Abb. Rupam Nr. 10 I c) daß das Shikhara in der Guptazeit mindestens seit dem 5 Jh. schon verbreitet war. Ihre einstigen Standplätze offenbaren sich durch Trümmer der Amalakaplaten. Diesen Aufstellungen G. Sarkars



57 Typus des Shikhara Vishnu Tempels Tempel des Pataleshvara
in Amarkantak
(Nach Arch. Survey Bombay 1921)

gegenüber, der sich selbst wieder auf die z T überholten Datierungen

Cunningham stützt, ist Vorsicht geboten, bis die Bestatigungen seitens der neueren Untersuchungen vorliegen. Trotz dem gibt es viele Beweise und es unterliegt schon heute keinem Zweifel mehr, daß die Shikharaform schon in der Guptazeit ausgebildet und von allen Sekten verwendet wurde.

Auch in den südwestlich im Flußgebiet der Krishna gelegenen alten Kultorten Aihole und Pattadakal gibt es dschamanistische und brahmanische Tempel,

die den buddhistischen Tschartyahallen nachgebaut sind und Shikharas aufgesetzt hatten. Da diese Bauten außerhalb des Guptaeinflusses stehen, sind ihre Türme ein besonders gewichtiger Beweis für den einheimischen Ursprung des Shikhara. Diese Tempel beweisen aber auch, wie man in der Frühzeit des den Buddhismus ablosenden Brahmanismus unsicher tastend die Gestalt des neuen Tempels suchte, bis man sie — in Orissa (?) — unter günstigen Verhältnissen im 8—10 Jh. endgültig festlegte. In den Ruinen von Aihole und Pattadakal kann man alle die Phasen der Entwicklung vom 5 bis zum 14 Jh. studieren. Eine künftige monographische Bearbeitung dieser Tempelplätze dürfte viel Aufklärung bringen.

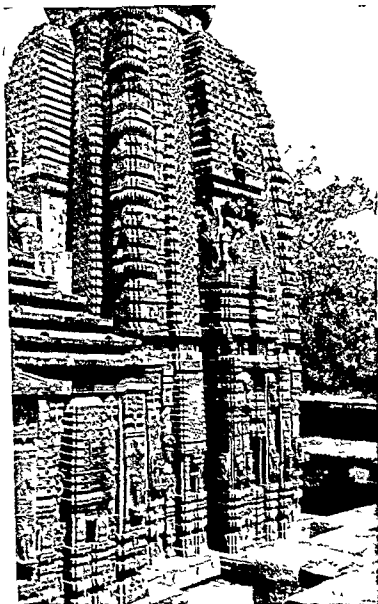
Vom 9—13 Jh. blüht der Aryāvartastil des Shikharatempels. Er kulminiert in der Provinz Orissa in der „Black Pagode“ von Konarak und dem Mukteshvaratempel in Bhuvaneshvar, die um die Bezeichnung „Jewel of Orissan art“ wetteifern. Die Datierung der Orissatempel wurde und wird bis heute häufig zu früh angesetzt. Nach Smith reichen sie aus epigraphischen Gründen nicht über das 8 Jh. zurück und stammen aus dem 8—10 Jh. (Hist. of fine arts S 191). Simpson bestimmt ihr Alter nach der Krümmung der Türme. In Tempeln früheren Datums beginnt die Krümmung meist an der Spitze, wie am Lingarādsch Tempel, der, wenn auch später als der Parashurameshvar, zweifellos eines der frühen Denkmäler der Orissa Turmkonstruktion ist. In der Khadschurahogruppe finden wir enge Verwandtschaft mit Orissa, und keine Unsicherheit mehr in irgendeinem Teil. „Jede Form ist bestimmt und endgültig der Typ ist anerkannt. Die Dekoration ist reich und schon ausgearbeitet und setzt lange Erfahrung voraus“ (Simpson, l. c.). Zwischen dem 11—14 Jh. erreichte das Shikhara den Höhepunkt der Entwicklung und nahm seinen Siegeslauf über die Kolonialländer.

Wie die Stupas erscheinen auch die Shikharas in allen Größen von kleinen Votivtürmchen

angefangen bis zu den Riesentürmen der großen Pilgertempel. In mannigfaltigen sehr ansprechenden Variationen begegnet man ihnen in tausenden von Weg- und Dorfkapellen nur als betürmten Cellas mit kleinen oder ohne Vorhallen (Abb 57). Den Ansprüchen größerer Frequenz und Repräsentation der Residenztempel wurde man durch Anbau der Mandapas gerecht. Diese Tempelhallen wurden wohl auch für Durbars der Könige und in Dorftempeln für die Versammlungen der Dorfgemeinde benutzt. Beratungen und religiös philosophische Diskussionen konnten darin abgehalten werden. So schwankt auch diese Baugestalt je nach den bereitgestellten Mitteln und dem Zwecke zwischen kleinen, offenen Portiken und riesigen Säulenhallen, die mit allem Prunk plastischer Ornamentik ausgestattet wurden.

Eine der ältesten Kultstätten Indiens, die von den Zerstörungen durch die Eroberungsvölker verschont blieben, ist Bhuvaneshvar, die Hauptstadt des Königreiches Orissa, des Kalinga Ashokas. Gleich Benares ist diese Stadt ein Sitz der Gotter, ein Tirth oder Pilgertort, umkreist von einem Pilgerprozessionspfad und angefüllt mit hunderten von Tempeln. Ihr Name „Herr der Welt“ bekundet die alte Bestimmung der Stadt als Herrschersitz und die Tempel sind fast alle mit dem königlichen Shikhara gekrönt und haben das orthodoxe Aussehen des sonnenwärts gerichteten Vischnutempels, obwohl oft auch Shiva der verehrte Gott ist. Der größte Tempel von Bhuvaneshvar ist der Große Lingarādscha. Er bestand ursprünglich wie alle Orissatempel nur aus dem hier so genannten Baradeul (der Stätte des Tempels = Cella) und dem Dschagamohana, der Versammlungshalle, doch wurden später noch zwei Mandapas angebaut. Er ist aus dem hermischen Lateritstein ohne Bindemittel sorgfältig gebaut und sein Shikhara (Abb in Fergusson-Burgess II 101 und Havell Handbook Pl XIV A) zeichnet sich durch monumentale Einfachheit und Größe aus, die ihn zu einem der größten Bauwerke Indiens stempeln. Den Widerspruch zwischen der brahmanischen Datierung ins 7. Jh. und der stilistisch dem 9.—10. Jh. angehörenden äußeren Erscheinung brachte Havell zur Annahme, daß auch hier später eine zweite Ummantelung bzw. Vergrößerung stattgefunden habe, wie sie z. B. am Großen Stupa in Sāntschī festgestellt wurde. Von den zahlreichen anderen Tempeln in Bhuvaneshvar gilt der Parashurāmeshvara, ein Shivalingamtempel, als der älteste, aus dem 8.—9. Jh. stammend, sein Mandapam hat eine von den typischen Orissahallen abweichende Gestalt mit Doppeldach, durch dessen Zwischenraum Licht einströmt (Abb Fergusson-Burgess H 1 E A 11, 96). Mit dem prachtvoll skulptierten Baradeul dieses Tempels wetteifert der aus Sandstein gebaute Mukteshvara Tempel aus dem 6.—7. Jh., den Burgess als die Perle unter den Orissatempeln bezeichnet und von dem die folgende eingehende Beschreibung von St. Kramrisch eine anschauliche Vorstellung vermitteln möge (Abb 58).

„Das Heiligtum eine kubische Zelle ist von einem Turmbau überdacht dessen horizontale Steinschichten im Inneren treppenartig ansteigen, während das Äußere jene breit ansteigende Kurvature erhält die für den Turm (Shikhara) der nördlichen Hälfte Indiens so bezeichnend ist. Die starken Mauern der Cella gliedern sich auf jeder Seite in fünf breite Pfeilervorlagen die Dicke der Mauern entspricht der Länge des Eckpfeilers. Die Kurvature des Turmes und die Fünfzahl der Pfeiler (ein Mittelpfeiler *Rāhapaga* zwei Eckpfeiler *Konakpāgas* zwei Mittelpfeiler *Amarakpāgas*) machen ihn zum *Stabha purakarnātha* Stab. Seine künftliche Vertikallängsrichtung wird auf mannigfaltigste von horizontalen Bändern gebrochen. Das unterste ist die Terrasse auf der der Bau aufsteht sie begleitet seine Vor- und Rücksprünge und unterstreicht sie mit massivem Akzent. Die Mauer des Cellakubus (*bāda*) besteht im Mukteshvara Tempel aus einem Sockel (*paṭhāga*) dessen fünf Teile ein *Kyṁa rectum* + *Kyṁa reversum* (*ābhara*) ein vasenförmiges Profil (*kumbha*) ein *Kyṁa rectum* (*paṭa*) ein anderes mit abgerundeten Kanten und schließlich ein letztes (*basanta*) ist, auf dem unmittelbar der figurgeschmückte Teil der Cellawand (*janṭha*) aufruhrt. In ihm sind Nischen für die *Dikpālas* die Gottheiten der Weltrichtungen ausgespart, während die Pfeiler selbst die Gestalten von *Devis* (Göttinnen) tragen. Ein reich profilierter Mauerstreifen (*bārāṇḍī*) trennt mit tiefendunkler Einschneidung darüber den Cellakubus (*bāda*) vom Turm (*rekha vaiṭhaka*) der sich kurz nach

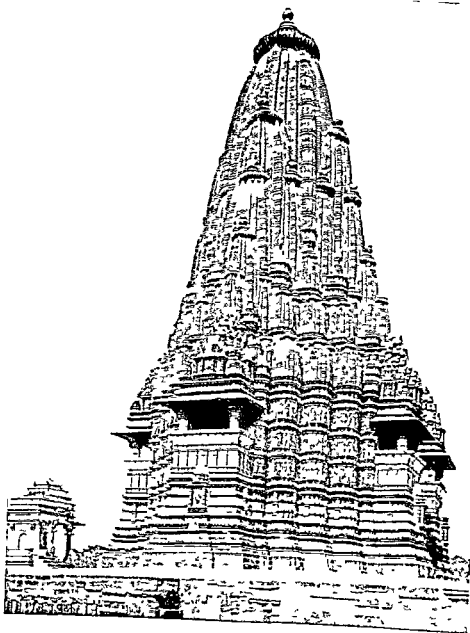


58 Südliche Teilansicht des Mukteshvara Tempels
in Bhuvanesvar (Phot. Johnston & Hoffmann Calcutta)

oben verjüngt, so daß die letzte Steinschicht (*śrad chakṣa*) gerade die Hälfte des Cella-vierecks ausmacht. Darüber schnürt ein Hals (*h ki*) das wuchtige Aufdrängen der vierkantigen Mauerpfeiler zur Rundform ein, die ihren Schlußstein (*amkha sūṣ*) in eine Steinkappe (*karpurī*) mit einem topfförmigen Aufsatz (*ka-lāṣa*) sich verjüngen und enden läßt, der den Dreizack, wenn es ein Shiva-Tempel ist, das Wurtrad im Fall eines Viṣṇu-Tempels trägt. Die Versammlungshalle der Pilger, Dṣagamahana die der Cella im Westen vorgelagert ist, stellt den Typus des *Piḍa Deul* dar, denn das pyramidenförmige Dach wird von wagrechten Steinlagen gebildet (*piḍas*) deren freie Enden mit leicht gekrümmten Oberflächen stufenförmig übereinander vorspringen.

Die wuchtigen Licht- und Schattenmassen der architektonischen Horizontal Aufteilung werden von vertikal facettierten Kanten, im Tiefendunkel gehaltenen vertikal verlaufenden Mustern und dem plastischen Reichtum einer Welt, die Gott und Groteske vor Blütengewinde setzt in ständig wechselnde Beziehung gebracht. Das im Schrägschnitt in Steinpaneele eingetragene Blätter und Blütengewoge und geometrische Muster ohne Ende im Tiefendunkel bilden oft nur die untere Schicht, über der breite Kirtimukhas (Löwenfratzen) überschaugliche Perlenketten rechts und links hinrieseln lassen. Das führende Muster aber, das nicht allein die beiden der Mittelpfeiler flankierenden Anarthapāgas fast der

gesamten Länge nach überzieht sondern sich auch am oberen Teil des breiten Mittelpfeilers (*Rāhāpāga*) und an den Wänden der Pilgerhalle breit macht, ist ein Geniesel ohne Ende, in das sich verjüngende konzentrische Kreise



tief eingebohrt haben und dessen spitzbogiger äußerster Umkreis an jene Fenster erinnert die den buddhistischen Felstempeln riesenhaft dunkle Augen waren Das Muster erscheint in verschiedener Fassung an Rekha Deul und Dschagamohana als Flächenüberzug während einzelne dieser Fensteraugen die Mitte der Eckpfeiler (Konakpāgas) betonen und im allgemeinen die diskrete Rolle von Mittelhedern und Abschlüssen spielen Ein anderes oft benutztes Architekturmotiv ist die amlaka Form des Schlußsteines die in regelmäßiger Wiederkehr die Konakpāgas in Stockwerke (bhūmis) gliedert

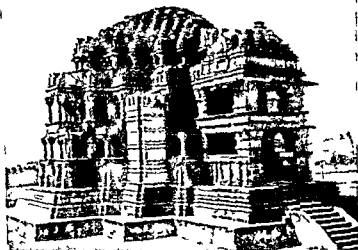
Das Fenstermuster erhält seine reichste Gestalt in der Mitte des Mittelpfeilers wo es die offene Lotusblüte im innersten Kreis und fliegende Luftgeister herum umfaßt während es selbst sich aus dem offenen Maul der vollplastischen Kirtimukha zu ergeben und gleichzeitig von erscheinenden Dämonen heraldisch an die Fläche des Pfeilers mit Ketten gefesselt zu werden scheint Hier erreicht die Verquickung der Reliefebenen das Übergehen architektonischer Betonung in plastische Sinnfälligkeit ihren Höhepunkt Die tanzende Devi (Parvati?) im obersten Abteil des Rekha die tiefbeschattete Nische, die sich für den Dikpāla an der Cellawand aufstut zerlegen wiederum Plastik und Architektur Muster und Darstellung in die ursprünglichen Komponenten die das Sonnenfenster besonders aber auch der ganze Tempel, als Einheit genommen vergessen machte (St Kramrich Grundlagen der Indischen Kunst S 107 f)

In der Provinz Orissa sind außerdem der Tempel von Konarak, der alten und Puri, der späteren Hauptstadt berühmt Die sogenannte „Schwarze Pagode“ von Konarak wird vielfach als Sonnentempel bezeichnet, hat jedoch die plastische Ausstattung der Tempel des Viṣṇu, der ja auch den älteren Sonnenkult als Sūrya Narayana geerbt hat Der Tempel bestand ursprünglich aus Shikhara und Mandapam und gliedert sich völlig dem Orissatypus ein Puri ist die hl Stadt des Dschagannāth, des Viṣṇu als „Herr der Welt“ Sein weithin berühmter, nach Dschagannāth benannter Tempel geht in das 12 Jh zurück und liegt von zweifacher Mauer umgeben auf einer Bodenerhebung der Stadt (Plan bei Ferg Burgess II, 108) Er weitete sich an Größe mit dem Großen Tempel von Bhuvaneshvar und hat wie jener vier Teile, Baradeul, Dschagamohana, Nata mandir und Bhoga mandir und ist von zahlreichen Satelliten umgeben Künstlerisch reicht dieser als Heiligtum so angesehene Tempel an seinen Rivalen nicht entfernt heran Sein plumpes Shikhara zeigt, welche ausschlaggebende Bedeutung für die Erscheinung dieser Leviathane die Proportionen und Gliederung der Teile und Kurvaturen haben

Nach Bhuvaneshvar ist die alte Residenz der Tschandelakönige Khadschurāho, südöstlich von Gwālor in Zentral Indien, die älteste und reichste Tempelstätte dieser Gruppe mit etwa dreißig Tempeln aus dem 10—11 Jh, die von Dschannas, Vaischnavas und Shaivas erbaut wurden, aber alle dem Shikharatypus angehören Der eigenartige Typus dieser sich sehr gleichenden Tempel wird durch den Taf III wiedergegebenen Kandarya Mahādeva-Tempel der Shaivas gut repräsentiert

Ein Vergleich dieses Tempels mit dem Mukteshvar Tempel in Bhuvaneshvar gibt uns einen klaren Einblick in die Entwicklung dieser Turmarchitektur während des dazwischen liegenden halben Jahrtausends Die Vorhallen sind mit der Cella auf eine gemeinsame hohe, über eine Stiege erreichbare Basis gebracht und durch den einbezogenen Umgang zu einer Einheit verschmolzen Dagegen hat die Oberfläche eine Auflösung und Vervielfältigung der früher vom Boden bis zur Spitze straff aufsteigenden Teile erfahren Die am Mukteshvar klar gesonderten fünf Glieder jeder Turmwand Rāhāpāga Anarthapāgas und Konakpāgas sind in Teilsikharas aufgelöst die das oben herauswachsende zentrale Hauptshikhara überwuchern Die Mittelpfeiler tragen die klosartigen Balkone durch die allein das nötige Licht ins Innere dringen kann und unterdrücken mit ihren stark vorspringenden Risaliten die Seitenpfeiler, Anarthapāgas und Konakpāgas Die dreieckigen Dachbegründungen der Klos sind ornamentalierte Sonnenfenster und erinnern mit ihrem Gitterwerk an islamische Gitterfenster die sie an Irrationalität noch übertreffen Mit den sparsam flach ornamentierten Klosspfeilern kontrastieren die wulstigen Eckpfeiler mit je drei Horizontalreihen dichtgedrängter Figuren Ein Vergleich mit dem in Havells Handbuch abgebildeten Tschaturbhudscha Tempel der Vaischnava zeigt daß innerhalb dieses hier herrschenden festgeprägten Typus möglichen Variationen

Wie aus diesem dramatischen Widerspiel der Shikhararisalite mit den Teilsikharas an den Tempeln von Khadschurāho allmählich ein Ausgleich in Form einer schematisierten Teilung statt-

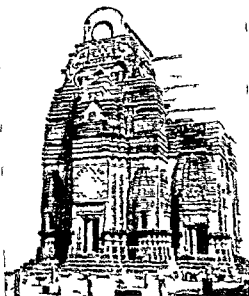


59 Vorhalle des Sāsahātūtempels am Festungsberg in Gwāl or
(phot. O. Cz.-Niedermayer)

fand, zeigen die Shikharas des Gondeshvaratempels von Sinnar bei Nāsik nördlich von Bombay vom Beginn des 12 Jh., von Udayapur im Gwāl or Distrikt, Amaranāth in Kalyān bei Bombay u. v. a. Die alten Hauptpfeiler des klassischen Shikhara, die Rāhāpāgas, sind zu schmalen Rippen degeneriert und an Stelle der Anarthapāgas und Konakpāgas gleichmäßige Reihen von Zwergshikharas getreten, die nun zu ornamentalen Schmuckketten zusammengezwängt wurden.

Seltenere Variationen zeigen die beiden Tempel am vielumstürzten Burghügel

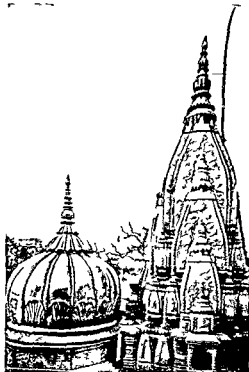
von Gwāl or. Von dem 1093 vollendeten Sās Bahū der dem Vischnu Padmanābha geweiht ist, steht nur mehr die Ruine des dreistokkigen Mandapam. Der Tel ka Mandir vom 10—11 Jh. (?) vereinigt wieder Halle und Cella in einem Prisma von abgetrepptem quadratischem Grundriß, spitzt sich aber nicht in ein Shikhara zu, sondern endet in einem Sontendach, das wahrscheinlich mit mehreren Amalakas gekrönt war. Diese für Tempel dieser Zeit außergewöhnliche Dachform erklärt das Manasāra mit der Einteilung der Vimānas oder Gotterschreine nach der Gestaltung des Gotterbildes in der Cella. Und zwar enthalten die *sthānaka* (d. i. feststehenden) ein aufrecht stehendes die *āsana* ein sitzendes und die *śāyana* ein legendes Gotterbild (Rām Rāz p. 49). Der Sthānaryp wurde ein Bild des Vischnu als die Säule des Universums oder des Buddha in einem ähnlichen Aspekt als den Lehrer des Gesetzes enthalten. Sein Dach wäre das Shikhara. Der Āsanatypus wäre durch ein Bild des Buddha oder Shiva in Yogastellung oder auf einem Thron sitzend und das Dach wäre flach oder mit einer Kuppel bedeckt oder kom-



60 Tel ka Mandir am Festungsberg in Gwāl or



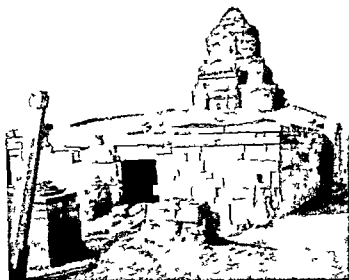
61 Tempel in Tschandrehe C J A
(Nach Arch. Survey)



62 Der Goldene Tempel in Benares

binert wie Ardschunas Rath Bhimas Rath (Abb 67) zeigt dagegen das liegende Formen
dach des dritten oder Sāyanatypus So eingedachte Tempel waren ursprünglich für ein lie
gendes Gotterbild wie Buddha im Parinirwana oder Vischnu Nārāyana in der kosmischen
Schlange Ananta ruhend bestimmt gewesen Später hielt man sich mit dem Gotterbild nicht mehr
genau an diese alten Vorschriften zumal ja das Dach selbst Symbol war Auch im Tel ka Mandir
ist die Cella nicht für ein liegendes Götterbild gestaltet nur das doppelt gewölbte Dach mit den
Sonnenfenstern zeigt an daß es für ein Bild des Vischnu Narayana bestimmt war (cf Havell
A M A I S 118)

Den seltenen Typus des Rundtempels zeigt ein Shivatempel aus Tschandrehe bei Rewa
s w von Benares (Abb 61) Er wird nach der Tschedidynastie von Dahala in Indien Tschedi
typus genannt und wurde Mitte des 10 Jh erbaut Garbhagriha und Shikhara sind kreisrund
Antarāla und Mandapam vorgesetzt Die Kegelfläche des Shikhara ist mit dem ornamentalisierten
Tschaitya Sonnenfenster Muster überzogen einer parallelen Ornamentbildung zum islamischen
Stalaktiten Cellenmuster Übereinander gestellte ornamentale Sonnenfenster kronen auch die
Antarāla Der Pataleshvara Tempel in Amarkantak (Zentral Indien) einem heiligen Ort der
als Ursprung der Narmada und Sonne gilt gibt ein Bild vom weit verbreiteten typischen kleineren
Tempel des Orissatypus bestehend aus Mandapam mit Schurmdach und Garbhagriha mit Shi
khara (Abb 57)



63 Narasimhatempel in Peddamudayam, Cuddapah-District
(nach A. S. Madras 1915-16)

Den neueren Shikhara tempel kann man am besten im turmereichen Benares studieren, das leider durch die islamische Invasion aller alten Bauten beraubt ist. Daß diese Stadt trotzdem heute noch auf jeden Besucher einen unvergeßlichen Eindruck macht, verdankt sie ihrer unbeschreiblich malerischen Lage am Ganges mit dem lebhaften religiösen Treiben am heiligen Wasser. Wie Abb. 62 zeigt, verlor das Shikhara seine adelige Erscheinung und wurde ein Turm von seelenlosem dekorativem Gepräge. Den altindischen Formen gesellten sich islamische Kuppeln und schufen eine kon-

ventionelle Mischarchitektur, die der europäischen des 19. Jh. gleichwertig ist.

b Der Shiva-Tempel

Die neue der indischen Tradition folgende Einteilung E. B. Havells der indischen Tempel in Vishnu- und Shiva-Tempel vertieft unsere Erkenntnis des Geistes und der Symbolik der religiösen Baukunst außerordentlich. Das gleichzeitige Erscheinen beider Typen nicht nur im südwestlichen Pattadakal sondern auch in anderen großen Tempelplätzen wie in Khadschuraho und Bhuvaneshvar (Orissa) ist ein äußerlicher Beweis für die Richtigkeit dieser Einteilung. Der wichtigere innere Beweis liegt in der durchgehenden Symbolik der indischen Baukunst, die nur aus dieser, nicht nach äußeren Gesichtspunkten gestaltet hat. Die schon frühzeitig zu beobachtende Vermischung der tatsächlichen Widmungen der beiden Tempeltypen, die wir im nächsten Abschnitt behandeln, ist eine natürliche Erscheinung der Spätzeit. Eine allmähliche Differenzierung des nordindischen und südindischen Baustils besteht allerdings trotzdem — veränderte sich die Architektur doch durch ganz Indien von Provinz zu Provinz. Allein die Benennung der Teile sind für beide Tempeltypen ursprünglich gleich und werden im Manasara der südindischen Silpashastras gleich bezeichnet wie in Nordindien als *garbhagriha* d. i. Cella, *antarāla* oder Vorhalle und *ardhamandapa* oder Frontsäulenhalle. Die verschiedene Kronung der Tempelcella aber erklärt Havell aus den verschiedenen Aspekten ihrer Gottheiten. Das Shikhara entspricht der kriegerisch-königlichen Funktion des Vishnu-Krishna, des göttlichen Heerführers der Kschatriyas der Stupa dagegen der meditativen auf Erkenntnis gerichteten Funktion des Herrn des Todes.

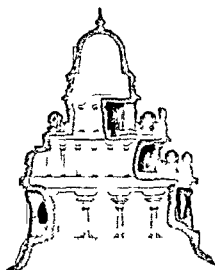
Erst im späteren Mittelalter, etwa vom 10 Jh an entwickelte sich in Südindien ein vom nordlichen verschiedener Tempelstil, der auf die ursprüngliche Symbolik und ihre differenzierende Zuteilung wenig Rücksicht nahm und ganz nur ins Großdimensionale, Ungeheure strebte, der jedoch den Kunstforscher kaum mehr interessiert als die späten gotischen Dome, die im 17—19 Jh ausgebaut wurden

Bevor wir uns der Betrachtung der klassischen Denkmäler indischer Baukunst in Südindien, den Felsentempeln in Mavalipuram zuwenden, sei noch ein Blick auf den volkstümlichen kleinen Shivatempel geworfen, für den A H Longhurst, Superintendent des Archaeological Survey in Madras eine beachtenswerte Ableitung gefunden hat (cf Arch Surv A R Southern circle 1915—16, S 28 ff), die uns wieder die Bodenständigkeit der indischen Baugestalten bestätigt und die nicht für den Shiva tempel allein, sondern ebenso gut auch für den



64 Draupadi Rath in Mavalipuram

Vischnutempel geltend gemacht werden kann. Der provinzielle Dorftempel besteht aus der Cella und dem darauf gesetzten Turm, der in Südindien allgemein Stūpi genannt wird und der, besonders, wenn er seines Schmuckes beraubt ist, den mehrgeschossigen buddhistischen Stupas seit der Kuschperiode gleicht. Diesen volkstümlichen südindischen Shivatempel leitet nun A W Longhurst von den südindischen Grab Dolmen ab, die aus vier riesigen Steinplatten, wahr scheinlich als Behausung der Geister der Abgeschiedenen und Behälter der Totenbeigaben errichtet und später häufig als Gräber von Helden benutzt wurden, die schließlich als Avatars Vischnus oder Shivas verehrt wurden. Solche Plattencellen mit Shivalingam und Mandapam aus Platten, also primitive Shivatempel haben sich erhalten. Diesen Cellen wurde als Bekronung das Stūpi aufgesetzt, dessen Ähnlichkeit mit Stūpamodellen für die Ableitung spricht. Wie der spätere Stupa aus mehreren, mindestens aber zwei Terrassen mit flachen, überragenden Dächern besteht, auf dessen oberstem die Kuppel aufsitzt, ebenso auch der Stūpi des volkstümlichen Hindutempels. Statt der Elefanten und Löwen sind in die vier Ecken Nandibullen, das Vehikel des Shiva gesetzt und die Nischen tragen statt der Buddhastatuen Shivabilder. Wie jener erscheint auch dieser oft als Asket in sitzender Yogistellung. Das Ziegelwerk der Stūpi ist stets mit Stuck überzogen und farbig bemalt, das Kalasha meist vergoldet. Wie die Buddhisten ihre Stupen später mit Reliefs und Figuren schmückten, so auch die Hindutempel, und sie wurden derart überfüllt, daß von der ursprünglichen reinen Form fast nichts mehr zu sehen war. Ihrer Ornamentik aber beraubt gleichen sich beide, Stūpi und Stūpa. Der Vaishnavatempel in Peddamudiyam im Cuddapah Distrikt aus dem 15 Jh ist mit flachem Dach gedeckt, hat einen Umgang um die Cella, eine Pfeilerhalle davor und ist gekrönt mit einem hohlen Stūpi. Das Innere ist finster (Abb 63). Die Stūpis scheinen also nach den Modellen der im 5—7 Jh gebräuchlichen buddhistischen Stupen als Ornament für die Cellen der Shivatempel von den Hindus übernommen worden zu sein. Soweit Longhurst



65 Schnitt durch das Dharmaradscha Rath
(nach Ferguson Burgess)

Diesem volkstümlichen südindischen Tempeltypus muß die Masse der Shivatempel angehört haben, aus der sich die mit besonderen Mitteln und Kräften erbauten Königstempel als besondere künstlerische Denkmäler abhoben. Wenn uns eine Inschrift über den vom Pallavakönig Narasimhavarmā II erbauten Tempel in Kāntschipuram sagt, daß dieser König „einen Steintempel für Shiva gleichend dem Kallāsa erbaut habe, so scheint uns damit ein Hinweis auf die Vorstellung gegeben zu sein, die für die Gestaltung der Pāntscharamvimānas, der mit Pavillonreihen ausgestatteten Vimānas maßgebend war. Eben der himmlische Palast Shivas im Himālaya.

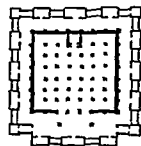
Die ältesten Denkmäler der südindischen Baukunst und Bildhauerei stammen aus der Epoche der tatkräftigen Pallavadynastie, die vom 5—9 Jh regierte (vgl S 10) und die zuerst dem Buddhismus, dann dem Viṣṇu und Dschainakult und erst seit Mahēndravarmāns Bekehrung dem Shivaakult huldigte. Alle späteren Pallavakönige waren Shivaanbeter und trugen

gen dessen Emblem den Stier, als Familienwappen. Zwei von ihnen waren solche Eiferer, daß sie in der Liste der dreißig Shivaheiligen erscheinen.

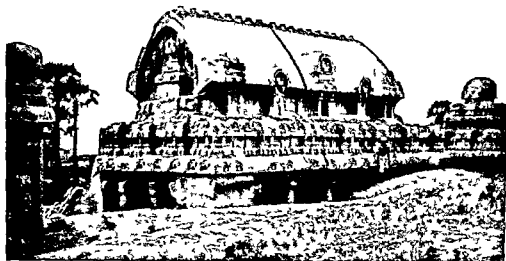
Buddhistische Kultorte mit Stüpen und Felsenklöstern gibt es auch in Südindien in großer Zahl (Abb 31). Die Reste des Stüpa von Amarāvati bezeugen, bis zu welcher Blüte und Pracht die buddhistische Kunst hier gediehen war. Von Dschainabauten ist fast nichts erhalten. Doch haben uns allem Anschein nach die Felsentempel von Mavalipuram die damals üblichen Baugestalten bewahrt. Sie waren und sind unvergängliche Denkmäler, die schon ausgeprägte Denkmaltypen im stehenden Fels verewigten und schon sie allein müßten ausschlaggebenden Einfluß auf die folgende strukturelle Baukunst ausgeübt haben.

Dieses rückblickenden und gleichzeitig vorbildlichen Charakters wegen sind die fünf Rathas von Mavalipuram kunsthistorisch von besonderer Bedeutung. Indem man ihnen verschiedene Gestalt gab, setzte man den Typen der zeitgenössischen Baukunst, die der Vergänglichkeit preisgegeben waren, dauernde Denkmäler, wie sie sonst große Persönlichkeiten erhalten. Und diese tiefere Bedeutung ahnend gab ihnen das Volk die Namen der fünf Heldensohne des Mahābhārata und ihrer Schwester Dharmaradscha Ardschūna, Bhūma Sahadeva Nakula und Schwester Draupadi.

Sie stehen in einer Reihe von Norden nach Süden unter Führung der Draupadi Rath, des aus dem Fels gemeißelten altehrwürdigen Dorftempels, der eine Hütte mit Strohdach war (Abb 64). Das Denkmal des altindischen Hauses. Und daneben steht durch die gemeinsame Plattform mit ihm gepaart Ardschūnas Rath, des führenden Helden des Mahābhārata, der für die Pandavas den Sieg gewann durch die magischen Waffen, die ihm Mahādeva selbst verliehen hatte. Es stehen hier also Shiva selbst verkörpert durch seinen



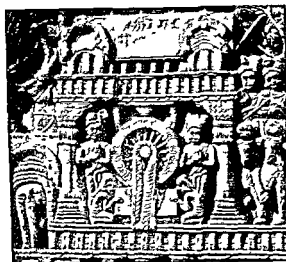
66 Mutmaßlicher Plan des ersten Stockwerkes des Dharmaradscha Rath
(nach E. B. Havell)



67 Bhjma Ratha in Mavalpuram (Nach E. B. Havell)

Tempel und neben ihm seine weibliche Ausstrahlung Parvatî Umâ oder Durgâ seine *shaktis* oder Gemahlinnen, die Schöpferin, in Gestalt des ihr wohl seit Jahrhunderten heiligen Haus tempels, dessen einfache, aber geheiligte Formen hier in Stein ihre klassische Ausprägung erhalten haben. Das Ardschuna Rath ist eine verkleinerte Wiederholung des älteren vierten der Reihe des mächtigen Dharmarâdscha Rath (Abb 54). Dieses hat ein Erdgeschoß und drei Stockwerke. Das Heiligtum ist eine kleine Nische im zweiten Geschoß worin früher ein Lingam stand und an deren Rückwand ein Relief von Shiva mit Parvatî und dem Kinde Skanda mit Brahma und Vischnu zu beiden Seiten gemeißelt ist. Jedes Stockwerk ist mit einer Attika gekrönt, die aus Reihen von Cellen oder Pancharams besteht und die Brust wehr für das nächste Stockwerk bilden. Der Bau ist unvollendet. Nur die oberen Geschosse sind außen fertig, das Erdgeschoß nur im Groben behauen. Geplant war wohl die Aushöhlung des Erdgeschosses zur Pfeilerhalle, wie sie in den strukturellen Tempeln dieser Art bestanden haben mag, ferner eine innere Treppe zum zweiten Geschoß, das ebenfalls als Pfeilerhalle vorzustellen ist, die man außen umwandeln konnte. Es hat neun oblonge Cellen als Schlafstätten für Mönche und vier Yogicellen in den Ecken. Ebenso wäre das dritte Geschoß gestaltet worden, das acht Mönche beherbergte während das vierte nur vier Wohnzellen und vier Yogicellen besitzt. Der Tempel geht im letzten Geschoß, das unmittelbar mit dem Stûpa gekrönt ist ins Achteck über und hier wäre, wie Havell bemerkt die einzige Rechtfertigung der Bezeichnung dravidisch zu finden denn nach dem Mânasara nannte man die achteckigen Tempel *Drâvidha*.

Allein diese Bezeichnungen waren nichts als konventionelle Namensgebungen. Aus den zahlreichen Inschriften schließt man heute daß dieses Ratha vom Pallavakönig Narasimhavarmān der um 640 n. Chr. regierte, erbaut wurde, also aus der ersten Hälfte des 7. Jh. stammt. Dem gleichen Zeitraum schreibt man auch die anderen Rathas zu. Die beiden anderen nach Bhjma und



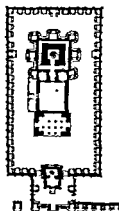
68 Altindisches Kloster mit Heiligtum, Bharhut Relief

Sonnenfenstern gerahmte Shivatempel sind in die Langseiten des Daches gemeißelt und entsprechen den fünf Monchszellen der Balustraden. Der Dachgrat sollte mit achtzehn *Kalashas* (Wassertopfsitzen) gekrönt werden, die unvollendet geblieben sind.

Absatz von dieser Hauptgruppe, etwa dreiviertel Meilen nördlich steht das Ganesha Rath, ebenfalls aus dem Granitfels gehauen und mehr vollendet als die anderen, mit seiner steilen Form schon an die späteren Gopuras erinnernd. Die Säulen und Pilaster des Erdgeschosses sind hier fertig geworden. Die Aushöhlung beschränkt sich auf eine Cella im Erdgeschloß, mehr scheint nicht geplant gewesen zu sein. Das Dach ist mit Shiva-*trinsulas* über den Giebeln dazwischen mit neun *Kalashas* gekrönt. Dieser Tempel ist inschriftlich von Rādschasimha Pallava Ende des 7. Jh. dem Shiva geweiht. Der aus Stein gebaute „Ufertempel“ in Mavalipuram ist ein Doppelheiligtum, wovon der kleinere, viergeschossige dem Vishnu, der größere sechsgeschossige, dem Shiva geweiht ist. Er ist, wie auch die beiden anderen, strukturellen Tempel in M. jünger als die Raths und wird dem Rādschasimha zugeschrieben. Die Pfeiler dieser Tempel sind mit zahlreichen sich bäumenden Löwen geschmückt die früher nicht vorkommen. Erwähnt seien auch die zahlreichen meist kleinen Höhlentempel in der Umgebung von Mavalipuram, deren älteste aus dem 6. Jh. stammen. Rechteckige Breiträume mit zwei, vier oder sechs Frontpfeilern und entsprechenden Stützen im Inneren. Sie werden später größer und erhalten oft reichen Reliefschmuck an den Innenwänden.

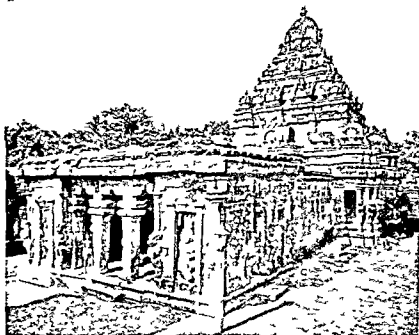
Besser erhalten sind die Tempel in der westlich von M. gelegenen alten Pallava-*residenz* Kantschīpuram (Conjeeveram), die im gleichen Stil wie der Ufertempel erbaut und mit Inschriften versehen sind. Von seinen vier ältesten Tempeln ist der Kailāsanātha der laut Inschrift auch vom Pallava-König Rādschasimha um 700 n. Chr. erbaut wurde der älteste und wichtigste. Der aus Stein erbaute Tempel besteht aus einem *Vimāna* und einem ursprünglich davon getrennten *Mandapam* in einem von Zellen umgebenen Hof. Viel später wurden beide Teile durch ein *Ardhamandapam* mit sechs Pfeilern verbunden, dessen Eingang an der Südseite liegt. In die Ostmauer wurde ein zweiter Tempel mit kleiner Vorhalle und umgebendem Hof eingebaut. An die Ostfront dieses Hofes ist eine Reihe von acht kleinen Tempelchen angebaut. Das Haupt-*Vimāna* enthält die übliche *Ungamcella* um die ein *pradākṣhma patka* führt. Rund um die Außenwand des *Vimāna* liegen sieben und zu Seiten des

Sahadeva-Nakula benannten Raths haben die uns von den buddhistischen Felsen-*tschaitryas* her vertraute Gestalt. Das Bhima Rath stellt nach Havell ein kleineres zweigeschossiges shivaitisches Kloster dar, dessen Typus auf die buddhistischen Klöster der Ashokazeit zurückgeht, wie eines auf den Bharhutreliefs dargestellt ist (Abb. 68). Die Halle des Erdgeschosses ist auch wieder als reine Pfeilerhalle vorzustellen, von der eine Treppe zum Obergeschloß führen sollte, das wiederum von Zellen umschlossen ist und in dessen Innerem das Heiligtum gedacht war. Die beiden Giebeln des Daches sind mit Shivatempeln in Relief geschmückt, gerahmt von je einem an europäische Romanik anklingenden steigenden Rundbogenkonsolenfries. Und je fünf solche mit



69 Plan des Kailāsanātha Tempels in Kantschīpuram

(Nach Fergusson Burgess)



70 Der Haupttempel des Kaḷāsanātha in Kantschipuram
(Nach Fergusson Burgess)

Eingangs je ein Tempelchen wovon drei nach Westen, sechs nach Osten orientiert sind. Sie alle sind mit Figuren und Reliefs von Shiva, Pārvatī und anderen shivaitischen Gottheiten ausgestattet. Wie der Ufertempel (Shore Temple) in Maivalipuram ist auch dieser reich besetzt mit aufbäumenden Löwen, die hier schon häufig Reiter tragen. Diese Tiere haben aber noch nicht die Eleganz der späteren sich bäumenden karyatidenartig verwerdeten Tiere in Bidschanagar und Madura, sind vielmehr noch massiv und plump (Abb. 70).

Es möge die gekürzte Wiedergabe der Zusammenfassung folgen: die *Jouveau Dubreuil*, Professor am College in Pondicherry, nach Besprechung der inschriftlichen und stilistischen Tatsachen am Ende seiner „*Pallava Antiquities*“ über die Reihenfolge und Hauptmerkmale dieser sogenannten klassischen Periode des südindischen Stils gibt. Es scheint, daß in den ersten Jahrhunderten unserer Zeitrechnung Hindutempel aus Holz und Ziegel gebaut wurden und daß wir wegen der geringen Dauerhaftigkeit dieses Materials keine Ruinen davon finden. Am Ende des 6. Jh. verbreitete sich im Pallavareiche eine Vorliebe für Felsentempel. Die ältesten Tempel dieser Art sind wahrscheinlich die kleinen Höhlen in Kilnavilangar und Koranganimuttam. Der König Mahēndravarmā I. (c. 600–625) ließ die Höhlen von Vallam Mahēndravādī, Pallāvaram, Trichinopoly ausheben. Gewiß wurden in derselben Zeit die Höhlentempel von Singavaram, Mandagappattu, Tirukkalukunram, Shiyamagalām, Māmandur, Dalavānūr in den Fels geschnitten. Möglicherweise wurden aber einzelne davon schon von Shihavishnu dem Vater des Mahēndravarmā I. ausgehöhlt. Alle Denkmäler aus der Zeit des Mahēndra sind Höhlentempel. Die Pfeiler bestehen aus zwei kubischen Teilen, die durch einen prismatischen getrennt sind. Die Dvārapālas stehen in Vorderansicht und haben sehr charakteristische Stellungen.

Narasimhavarman I., der im zweiten Viertel des 7. Jh. lebte (c. 625–650), gründete die Stadt Mahābālipuram, nach seinem Beinamen Māmallā und ließ die „Rathas“, die „Höhlen“ und die großen Hochreliefs, Krishna den Govardhanaberg aufhebend und „Die Herabkunft der Ganga“ (fälschlich „Bāgrathias Buße“ genannt) ausheben und in den Fels meißeln. Die Denkmäler von Mahābālipuram gleichen sehr jenen der Epoche des Mahēndra. Aber die Gesamtansicht der Skulpturen ist verändert. Wir bekommen nur Seitenansichten der Dvāra-

pälas, die verschiedene Haltungen haben. Die eleganten Pfeiler mit Zwiebelkapitälern nehmen den Platz der schweren Pfeiler mit kubischen Kapitälern ein. Schließlich sind diese Pfeiler sehr oft von hockenden Löwen gestützt, die in der Zeit des Mahendra nie vorkommen. Der hockende Löwe muß eine Steuerung der Künstler von Mahabalipuram gewesen sein.

Parameshvaravarman I setzte einige der Bauten fort und ließ Inschriften anbringen. Er hatte schwere Kämpfe mit den Tschalukyas um 660 oder 670 n. Chr. und es ist wahrscheinlich, daß während dieser Zeit die Arbeiten in Mahabalipuram verlassen wurden.

Anfang des 8. Jh. begann die neue Mode, Tempel ganz aus Stein zu bauen und in dieser Zeit (c. 700—710) baute Rādschasimha die Tempel von Panamalai, Kailāsanātha in Kantschipuram, den „Ufertempel“ in Mahabalipuram usw. Auch das Dekorationssystem hatte sich geändert. Hockende Löwen wurden als Stützen von Pfeilern noch weiter verwendet, aber für die Pilaster verwendete man bäumende Löwen. Dieser neue Stil wurde während der Zeit des Königs Parameshvaravarman II, der den Valkuntha Perumal Tempel in Kantschipuram gründete und seines Nachfolgers beibehalten. Die Pallavakunst, die ihren Zenith in der Zeit des Narasimhavarmā I (Höhlen und Rathas in Mahabalipuram) erreichte, begann in der Epoche des Rādschasimha abwärts zu gehen und dieser Niedergang dauerte auch während der Regierung der Könige aus der Seitenlinie des Nandivarman (bis Ende des 9. Jh.).

Jouveau Dubreuil unterscheidet nun im weiteren Verlauf der südindischen Baukunst, die bis in unsere Tage am Werke ist, folgende Perioden. Den Pallava-Stil (600—850) mit den „Sieben Pagoden“ (Rathas und Höhlen), den Höhlen von Trichinopoly, dem Kailāsanātha in Kantschipuram (um 700) und der Pagode von Bahur (um 800), den Tschola-Stil nach der gleichnamigen Dynastie (850—1100) mit dem Koranganatha-Tempel von Shrīnivasanāalur um 930, dem Großen Vimāna von Tandschur (Tanjore) um 1000 und dem kleinen Gopuram von Dschambukeshvara um 1150, den Pāndya-Stil nach der gleichnamigen Dynastie mit dem Ost-Gopuram von Tschidambaram um 1250, dem Gopuram von Tiruvannamalai um 1300, und dem Sundara Pāndya Gopuram von Dschambu Keshvara; den Stil von Bidschanagar (1350—1600) mit den Tempeln von Kumbakonam um 1450, Condschiveram um 1500, Bidschanagar um 1530, dem Kalyāna Mandapam um 1560 und den Pferden von Shrīrangam um 1590, endlich den Stil von Madura (1600 bis heute) mit dem Pudu Mandapam von 1630, dem Subramaniantempel von Tandschur um 1750 und Tiruppāpuhyur 1912.

Aus dieser Zusammenstellung scheint auch eine ausgesprochene Vorliebe der Stilperioden für gewisse Typen hervorzugehen, der Pallavazeit für die Felsentempel und Felsenhöhlen, der Tscholazeit für die großen Vimānas, der Pāndyazeit für die Gopuras, der Periode von Bidschanagar für die Mandapas, die im Madurastil zu Korridoren werden. Diese Erscheinung darf jedoch nicht zu sehr betont werden, da sie zum Teil eine Folge der allmählichen Erweiterung der Hauptheiligtümer durch neue Ringmauern mit Gopuras und Kultbauten ist, um der zunehmenden Pilgerschar gewachsen zu sein. Daraus erklärt sich z. T. die große Anzahl von Gopuras, die das eine, alte, zentrale Vimāna umschließen und es, einem stets wachsenden Bautrieb folgend, an Höhe übertreffen. Der Kern dieser großen südindischen Tempelanlagen ist oft älter als man anzunehmen geneigt ist, und mag dem von den Brahmanen angegebenen Alter häufig insofern entsprechen, als sein Ursprung in einem primitiven Yogasitz zu suchen ist, der eine Pilgerstätte wurde. Wenn dagegen ein südindischer Tempel nach einem einheitlichen Plan vollendet wurde, dann übertraf der Turm über dem Heiligtum stets die Gopuras an Ausstattung und Höhe. Dafür ist der Große Tempel von Tandschūr ein Beispiel, der laut Inschrift von Rādschrādschadeva Tschola (985—1018) zur Glorifizierung seiner Siege Anfang des 11. Jh. erbaut und vollendet wurde. Spätere Zubauten sind nach Jouveau Dubreuil nur der Pavillon mit dem Nandi aus dem 17. Jh. und der Tempel des Subramanjar aus dem 18. Jh.

Trotz der vielen Stockwerke und der üblichen Fülle von Bauornamentik, deren Elemente stets in der höheren Einheit der Pāntscharams gebunden ist, erscheint das Vimāna des Tempels

von Tandschur durch die Zurückhaltung der Ornamentik und den Wohlklang der Proportionen als ein bewundernswertes Meisterwerk der mit ihm ihren Höhepunkt erreichenden südindischen Baukunst (Abb bei Fergusson Burgess I 364)

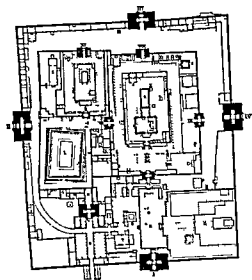
Der Tempel von Tandschur ist ein Beispiel einer Gruppe von ganz ähnlichen Tempeln der Epoche Tschola, von denen der Tempel von Gangaikondapuram fast eine Kopie des ersten ist

In der Pandyaepoche von 1100—1350 wurden Mitte des 13. Jh. zahlreiche Gebäude in den Tempelbezirken von Dschambukéshvara und Shrīrangam sowie das östliche Gopuram in Tschidambaram erbaut, die alle Merkmale dieses Stils haben. Die benachbarten großen Tschālukyatemple in Worangal und Halebidu machen ihren Einfluß bemerkbar. Auf der Insel Shrīrangam im Cauveryflusse liegen zwei große Tempel, der dem Shiva geweihte Dschambukéshvara-Tempel, dessen Sundara Pandya Gopuram aus dem Ende der Pandyaepoche stammt und der erst im 17. Jh. gegründete Vischnutempel, der größte Indiens mit sieben Umfassungsmauern und fünfzehn Gopuras, die von innen nach außen größer werden. Die Entwicklung der Gopuramfassaden vollzieht sich vom 13. Jh. ab im Sinne einer steten Auflösung der in Tandschur noch fest gefügten Pavillon-Einheiten durch Verminderung der Kuppeldächer und Verdichtung der Säulenstellungen und der eingestellten Figuren, bis im 17. Jh. die Gopuras des Sundareshwara-Tempels in Madras eine kaum mehr zu übertreffende Dichte der Bauornamentik erreichten (Tafel IV).

Erst spät, am Anfang des 15. Jh., im Stil von Bidschanagar (1350—1600) erscheint im südindischen Tempelbau das Mandapam, die Pfeilerhalle, die bald als Vorhalle, bald als zweites Heim der Gottheit dient, wohin ihr Bild an bestimmten Festen in feierlicher Prozession getragen wird. Die Priester benutzen diese Hallen als ihnen vorbehaltene Aufenthalts- und Erholungsräume, wohnen sie sich zurückziehen und in ihrer Kühle erfrischen können, und diese Praxis trug nicht zuletzt zu dem raschen architektonischen Aufstieg des Mandapam im südindischen Tempel bei. Diese Hallen bestehen aus einem Pfadendach von Steinbalken, die von starken Steinpfeilern getragen werden. An diesen Pfeilern spielte sich eine der markantesten Evolutionen der indischen Baukunst ab, indem sie die Träger der südindischen, Karyatiden-Plastik wurden. Lange Reihen aufbaumender berittener Löwen (simhas), Löwenelphanten (Yālas) und Pferde bildeten hier Galerien von beängstigender Schreckhaftigkeit, indem die nur in größter Erregung für Augenblicke geleistete baumende Aufstellung der Tiere in Stein verewigt wurde (Abb. 71). In den Tempeln von Bidschanagar (Vijayanagar), heute ein Ruinenplatz Kantschipuram, Vellore, Shrīrangam, Madura, Tandschur u. a. entstanden von Beginn des 15. bis in das 19. Jh. zahlreiche



71 Mandapam des Kalyānatempels in Velur
(Nach E. La Roche)



72 Plan des Tempels in Madura
(Nach Ferguson B. gross)

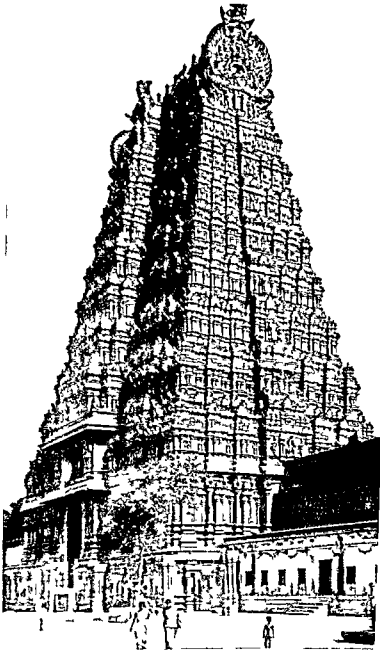
Mandapas, deren Säulenordnungen, die wir unten gesondert betrachten wollen, den älteren gleich geblieben, nur in Nebensachen geändert sind.

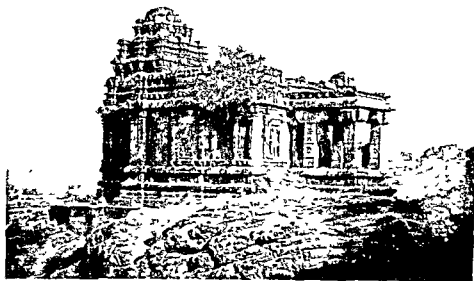
Als das Königreich Bidschanagar (Vijayanagar), dessen gleichnamige Residenz an der Tungabhadra lag, durch die Muhammedaner von Bidschapur vernichtet wurde, wurden die Hindu-fürsten, die bisher die dravidischen Länder als Vasallen von Bidschanagar regiert hatten, selbstständig. So entstand die Náyayadynastie von Madura, deren glanzendster Fürst König Tirumal (1623–1689) war. Jouveau-Dubreuil nennt den in dieser von 1600 bis in unsere Zeit reichenden letzten sudindischen Stil nach dem berühmten Tempel des 17. Jh. in Madura nach dieser Stadt. Er hebt hervor, daß die völlige Selbständigkeit des Sudstiles bis heute vorgehalten hat. Von einem europäischen Einfluß etwa ist nicht das geringste wahrzunehmen. Die Mandapas bilden sich in dieser Periode zu riesigen Korridoren aus, die oft die ganzen In-

nenseiten der Umfassungsmauern begleiten und werden auch *Chaultri* (*Châtrâdis*) genannt. Das um 1630 erbaute Vesanta oder Pudu Mandapam (Tschauutri des Königs Tirumal im Mukashi-Sundareswara Tempel in Madura, der von Tirumal Náyayak gebaut wurde, ist eine dreischiffige, ca 110 m lange Halle mit vier Reihen von dreißig prächtig, aber durchaus verschieden skulptierten Pfeilern. Die Pfeiler der Innenreihen haben überdies bäumende Yâlis und Shivafiguren, die Eingangspfeiler bäumende Pferde mit Reitern. Vor einem der Pfeiler ist König Tirumal und seine Frauen aufgestellt, Figuren, die wegen ihrer zeitgemäßen Kleidung von kulturhistorischer Bedeutung sind. Der ausgedehnte Tempel hat noch zahlreiche Mandapas und zehn Gopuras, davon vier ganz große, ferner einen architektonisch gefaßten Teich mit Arkaden umgeben, eine Tausend-Säulen Halle mit prächtigen Skulpturen, die sie noch über den Tschauutri stellen.

Der hier abgebildete Torturm (Taf. IV) ist das Nord Gopuram der Umfassungsmauer, das in elf Stockwerken (mit a) pyramidenförmig zu gewaltiger Höhe emporsteigt. Der zweigeschoßige Unterbau wird nur von Pfeilern und Nischen gegliedert. Darüber reihen sich die Pavillons (*pancharas*) deren Dimension sich von Stock zu Stockwerk verringert, während ihre Zahl gleich bleibt. Drei durchgehende flache Risalite bringen übergeordnete Schattengliederung in die Stieflichen. Das walmartige Dach ist mit neun Firstausätzen (s. a. u.) gekrönt, während die Giebelenster mit Flammkranzen gerahmt sind, die aus dem Maul der Kirtimukhas scheßen und den Türmen eine stolze Krönung geben. Diese flammenspielenden Kirtimukhas zieren auch die Gesimse der Stockwerke und beleben sie mit ihrem Geflicker. Die horizontale Schichtung der Stockwerke läßt nur eine additive Wirkung zustande kommen, während eine dynamische Scheinwirkung nur an der Spitze zutage tritt, wo die Divyapalas das flammenumzingelte Dach in auselanderstrebender Bewegung emporstemmen. Diese wie alle anderen Figuren sind hier wie stets an den Gopurats aus Terrakotta und waren wie der ganze Turm farbig geschmückt, wovon wenig mehr zu sehen ist.

Der Tempel von Madura ist der jüngste jener gewaltigen Riesentempel, die der Orient seit der ägyptischen Priestermacht immer wieder, wenn auch selten in solchen Ausmaßen schuf. Während aber in Karnak und Angkor die Bewohner dieser Tempel verschwunden sind, herrscht



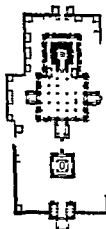


73 Shiva Tempel in Bâdâmi
(nach E. B. Havell)

in Madura noch heute das bunte phantastische Tempeltreiben wie in ältesten Zeiten „Nichts hat sich seit dem König Tirumal geändert. Es sind die gleichen Riten, die gleichen Feste, die gleichen Prozessionen. Die Brahmanen vollziehen ihre Waschungen im Wasser des heiligen Teiches, der ihre Vorfahren reinigte, man zerschlägt ebenso viele Kokosnüsse vor Pullêar, dem Gott mit dem Elefantenkopfe, das Heilige Lingam wird fortwährend mit Milch, Butter und Sesamöl begossen, man spendet der Minakshi, der schönen Göttin mit den Giftaugen, noch immer duftenden Weihrauch und die Jasmingurlanden auf ihrem Schoße verwelken nie.“

Wir begeben uns nun von der Südspitze Indiens, dem Lande der Tamilen und einem kunsthistorisch verhältnismaäßig schon gut durchforschten Gebiet, in dem man einen geschlossenen Ablauf beobachten kann, etwas nordwestlich in die Quellgebiete des Krishna- und Godawari-Flusses, den südlichen Teil der heutigen Präsidentschaft Bombay, um andere alte Zentren des Shiva-Kultes kennen zu lernen. Hier in den Kernländern des alten Tschalukya-Reiches mit der Residenz Bâdâmi (vgl. S. 10) lief die Entwicklung nicht so einheitlich und geschlossen ab, wie an der Coromandelküste und steht daher noch im Mittelpunkt der Diskussion, deren Abschluß erst die noch ausstehende gründliche Aufnahme vieler nur flüchtig bekannter Baudenkmäler bringen wird.

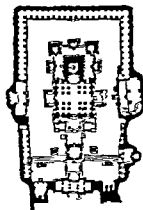
Zunächst erinnern uns zwei kleine Shiva-Tempel bei Bâdâmi an die Rathen von Mavalipuram, denen sie auch zeitlich beizurechnen sind. Der Mâlegitti Shivalâya Tempel auf einem Felsenhügel ist ein aus Stein ohne Mörtelbindung sorgfältig gebauter Tempel und einer der ältesten des Shivatypus (Abb. 73). Er gleicht Ardschûnas Rath in Mavalipuram, besitzt jedoch ein Mandapam mit einem Terrassendach, das mit Klosterzellen gekrönt ist. Davor steht eine Torhalle mit vier massiven, vierseitigen Pfeilern. Der zweite Tempel krönt einen steil zum Fluß ab-



74. Plan des Großen Tempels in Pattadakal (nach Ferguson-Burgess)

sturzenden Felsen, von wo aus er weithin die Landschaft beherrscht (Havell A M A J Pl LVIII)

Großere Dimensionen als diese wirkungsvoll in die Landschaft hinaus gesetzten und diese zierenden kleinen Tempel — deren einer nach Osten, der aufgehenden Sonne zu orientiert ist, statt nach der untergehenden, also den wohlwollend milden Aspekt des Mahadeva verherrlicht — haben die Shivaheiligtümer in den Wallfahrtsorten wie Pattadakal, der ältesten und wichtigsten Tempelstätte dieses Gebietes neben Aihole mit seinen noch budhistisch-dschainistischen Bauten (vgl unten S 74) Der größte Shivatempel in Pattadakal ist der Virupaksha, der laut Inschrift von Vikramaditya II., einem König der Tschalukya



75 Plan des Kailäsa in Elura

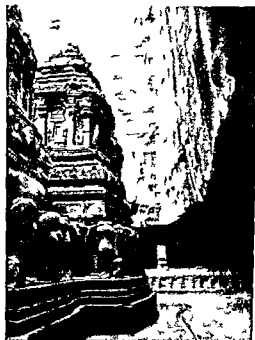
(nach Ferguson-Burgess)

dynastie, der 733—747 regierte, erbaut wurde Seine besondere historische Bedeutung beruht darin, daß er als Vorbild für den Felsentempel Kailasa in Elura diente (Plan Abb 74) In Pattadakal steht noch ein zweiter ihm ganz ähnlicher Shivatempel Diese Bauten gleichen als Typen dem oben genannten Mälegitti Shivaläya bei Badami, sind jedoch größer im Ausmaß und zeigen eine Neuerung durch Hochführung der Antarala, der Priestervorhalle zwischen Cella und Mandapam über das sie in zwei Stockwerken emporsteigt und ihren Abschluß durch ein Walmdach mit Sonnenfenster bekommt Vor dem von sechzehn monolithen Säulen getragenen Mandapam steht isoliert ein viertoriger Brahmä Shiva Tempel, d h ein den Stier oder das Lingam bergender Schrein des Shiva im Brahmä Aspekt, des Shiva als Herrn des Lebens und der Unsterblichkeit, wie in Elephanta und Elura Dieser vierseitige Nandi Tempel vereint, wie Havell sagt die ruhige Gewichtigkeit der europäischen klassischen Architektur mit der glühenden Einbildungskraft der Gotik (Abb bei Havell A M A J Pl LXII) Ein Vergleich mit dem ihm nachgebildeten Nanditempel des Kailasa zeigt, wie bald diese erdgebundene Schwere und Urtümlichkeit einer mehr handwerksmäßigen Zierlichkeit weichen mußte (Abb 78)

Havell wirft die Frage auf, wie sich diese Vollendung der südindischen Architektur, wie sie im 7—8 Jh in Navalipuram Bâdâmi und Pattadakal scheinbar plötzlich auftritt erklären läßt und lehnt den Hinweis auf eine verschwundene Holzarchitektur als Vorgänger mit Recht als unbefriedigend ab Die Erklärung liegt vielmehr im allmählichen Ausbau berühmter Tempelstätten wie Pattadakal wo die primitiven Bauten stets durch neue entwicklungsmäßig vorgeschrittenere ersetzt wurden bis endlich der Niedergang eines solchen Platzes durch widrige politische Umstände, hier meist durch die islamische Eroberung der weiteren Entwicklung ein Ende setzte Man denke an Bodhi Gayâ dessen birmanisches Shikhara über der altberühmten Stätte der Erleuchtung (bodhi) doch nicht mehr eine Spur von der Gestalt des ursprünglichen Tempels über dieser heiligsten Stätte des Buddhismus verrät, von deren Erscheinung uns vielleicht das bekannte Bharhut Relief eine annähernde Vorstellung gibt (Abb 55) So mag auch der Kern der Tempelanlage in Pattadakal ein einfacher kuppelbedeckter Cellabau gewesen sein, vielleicht nur aus roh behauenen Steinen oder aus Ziegel geschichtet Nach seinem Verfall setzte



76 Kailāsa in Elūra (N O)



77 Kailāsa in Elūra (S O)

man einen besser gebauten an seine Stelle bis endlich ein mächtiger König einen der Prachttempel baute die bis heute stehen Die historische Entwicklung solcher Heiligtümer vollzog sich in Indien ganz ähnlich wie in Europa Nur die Spuren der alten Bauten sind noch mehr ausgefüllt als bei uns — oder noch nicht aufgedeckt

Das prächtigste Denkmal des Shivatempels in seiner vollen Reife ist eben seiner Unzerstörbarkeit wegen wiederum wie für den frühen die Raths in Mavalipuram, ein Felsenbau der Kailāsa in Elūra Anders wie in Mavalipuram wo eine Reihe von einzelnen aus dem Boden ragender Granitkuppen zur Bearbeitung einluden lud das Felsencouloir von Elūra zunächst zur Aushebung von Tempel und Klosterhallen ein Die ältesten Anlagen dieser Art waren bescheidene Einsiedlergrotten Doch regte dieser Ort mit dem steil absturzenden Felsenhugel und seinen Wasserfällen zur Regenzeit derart die Vorstellung der gottlichen Himalayaberge mit ihren heiligen Flußquellen an daß man beschloß der hier sich manifest erndenden Gottheit würdige Sitze zu bereiten indem man aus dem Felsen Tempel meißelte Im Gegensatz zur Universität Adschanta war Elūra ein Tirth eine der zwölf Pilgerstätten deren Besuch der Wunsch jedes frommen Inders in seiner dritten Lebensperiode der Pilgerzeit ist Elūra war auch nicht wie Adschanta die Kultstätte einer Sekte, sondern allen heilig Buddhisten Dschainas und Brahmanen haben hier der Gottheit gehuldigt (vgl S 73 u 76) Die drei brahmanischen Hauptwerke sind der Dumar Lena ein viertüriger Felsenschrein des Brahmatypus und Nachbildung des Brahmaschreines in Elephanta aus dem 7 Jh dann eine Reihe von Grottentempeln, deren bedeutendster dem Rameshvara geweiht ist mit prächtiger massiver Säulenfront und einem



78 Teilansicht der süd Fassade des zweiten Geschosses des Stiertempels in Ellūra

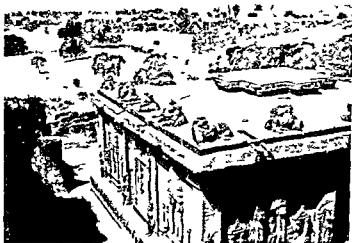


79 Kailāsa in Ellūra (S W)
(Phot. Diez-Niedermayer)

monolithen Nandibullen auf Postament davor, endlich, als südlichster der Reihe der Kailāsa Tempel, das weltberühmte unerreichte Meisterwerk indischer Felsskulptur. Alle diese Tempel sind als Shivatempel nach der untergehenden Sonne orientiert.

Der Kailāsa (Abb. 76f) wurde von Rashtrakuta Krishna I. (757—783), der das Tschalukyareich an sich gebracht und noch erweitert hatte, zur Verherrlichung seiner Siege begonnen. Sein Bau nahm wohl mehrere Generationen in Anspruch. Hier mußte der Baublock erst durch eine umlaufende 30 m tiefe Ausschachtung von der Tuffmasse des Gebirges isoliert werden, wodurch gleichzeitig ein Hof und Prozessionsweg um den Tempel geschaffen wurde. Der Tempelpalast des Himalayagottes besteht aus vier Hauptteilen: dem Gopuram, dem Brahmashrein mit Shivas Stier, dem zwölf säuligen Mandapam und dem Heiligtum mit der Vorhalle (*antarāla*). Das Gopuram ist einem Palasttor nachgebildet und war beiderseits von Palastmauern mit den von den Mogulbauten her bekannten lotusblattförmigen Zinnen flankiert. Von der Torhalle gelangt man über eine Brücke zum zweigeschossigen Stiertempel, den zwei monolithische etwa 16 m hohe Stambhas mit Shivas Drelzack flankieren (Abb. 79). Der Stier als zodiakales Tier symbolisiert Shiva als Schöpfer und trägt gleichzeitig das ihm heilige Zeichen des Halbmondes am Kopfe. Nandi ist im Shivaritual Shivas Schöpfergestalt, also Brahma, und sein Tempel durch vier Tore mit allen vier Kardinalpunkten verbunden. Vom Nanditempel führt eine zweite Brücke zur Vorhalle des Mandapams, das wie alle Tempelgebäude nur im Obergeschoß ausgehöhlt ist. Von der großen Versammlungshalle aus können die Pilger ihren Umgang um das Heiligtum absolvieren, indem sie durch das linke Tor auf die Terrasse des ersten Geschosses hinaustreten und an den fünf kleinen Tempelpavillons vorbei die Cella außen umwandeln (Abb. 75). Auch hier also finden wir wie am buddhistischen Stūpa den zweifachen pradakshina patha: einen weiteren Prozessionspfad an der Basis, einen engeren auf der Terrasse unmittelbar um das garbhagriha, der Cella, die Shivas Lingam birgt. Dieser letztere führt an den fünf Kapellen vorbei, die das Heiligtum umkränzen. Davon ist die erste an der Nordseite Ganesha, dem elefantenköpfigen Sohn des Shiva, geweiht, der

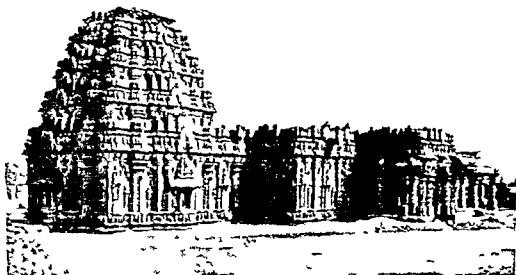
die Kräfte des Verstandes versinnlicht die zweite in der Nordostecke dem Bhairava oder Rudra, dem tämatisch zerstörenden Aspekt des Shiva die dritte unmittelbar hinter dem Heiligtum, gehört Parvati Shivas Sakti oder Naturkraft, die vierte bewohnt Tschanda, der die Seele von den schmutzigen Ablagerungen reinigt und für die nächste Inkarnation vorbereitet, die fünfte endlich gehört den Sapta Mātṛas den sieben Müttern der Schöpfung. Der Turm des Heiligtums ist nach dem Typus des Shiva Vimāna aufgebaut, doch ist die strenge Reihung der Pavilons durch die mit Shivafiguren in Yogistellung gefüllten Sonnenfenster unterbrochen. Die Basis des Tempels ist etwa 9 m hoch und mit einem Fries von lebensgroßen Elefanten ausgestattet, die den Tempel gleichsam auf ihrem Rücken tragen und an denen die Bildhauer ihre altbewährte Kunst der Tierdarstellung in allen Variationen zeigen konnten. Dieser Fries zieht sich um die ganze Basis von Cella und Versammlungshalle bis zu den seitlich eingebauten Torhäusern deren Außenwände mit je acht Relieffriesen Szenen aus dem Rāmāyana und Mahābhārata, geschmückt sind (Abb 79). Auf die große Reliefgruppe mit Rāvas Angriff auf dem Kailasberg kommen wir im Abschnitt über die Plastik zurück. Die aus dem Felsencaulour geschnittene ringum laufende Pfeilergalerie vertieft sich an den beiden Längswänden des Felssturzes zu Höhlenanlagen dem Lankeshvaratemple an der Nordseite, Rāma, dem „Herrn von Lanka“ geweiht und Klosterhallen in drei Stockwerken an der Südseite Gegenstände zu den buddhistischen und dscharnistischen Grotten die bereits S 39f erwähnt wurden. Die Oberfläche des Kailāsa war mit weißem Stuck überzogen um des Großen Yogi schneebedeckte Himālaya Einsiedelort vorzutäuschen. Das Innere des Mandapam war auf dieser Stuckschicht bemalt.



80 Khumbharvāda Tempel in Elura

c Der Vischnu Shiva-Tempel der Spätzeit

Solange wir Europäer uns nicht daran gewöhnen, Brahma, Vischnu und Shiva als drei Aspekte Ishvaras, des höchsten Einen Wesens anzusehen, sondern sie als drei verschiedene Götter betrachten, stellen wir uns auf einen Fuß mit den niederen Klassen der indischen Menschheit. So wie sich die drei in der Trimurti zu einer Dreieinigkeit vereinen, kombinierte man sie auch in den Kultstätten. Erst baute man jedem seinen, für ihn besonders ausgebildeten Tempel und zog so noch eine deutliche Scheidlinie. So kommt es, daß im südindischen Pattadakal ebenso wie in Khadschurtha in Zentralindien und in Bhuvaneshvar in Orissa sowie in anderen Tempelstätten Shiva- und Vischnutempel paarweise nebeneinander auftreten (Abb Fergusson Burgess I, S. 89). Wo immer man bisher solchen Paaren begegnete, erklärte man sie als indoarisch und „dravidisch“, als ob man in Indien ohne tieferen Grund etwas hatte tun können, was in Europa bis zum 19. Jh. nicht möglich war, nämlich „Stilbauten“ in bunter Reihe nach Laune des Bauherrn nebeneinander zu setzen. Solche Unregelmäßigkeiten wider die kunsthistorischen Einteilungen wurden auch stets peinlich empfunden und lieber verschwiegen mit Ausnahme von Pattadakal, das ungefähr am Breitengrad liegt, bis zu welchem sich der nördliche Tempel hinabgewagt hat, so daß

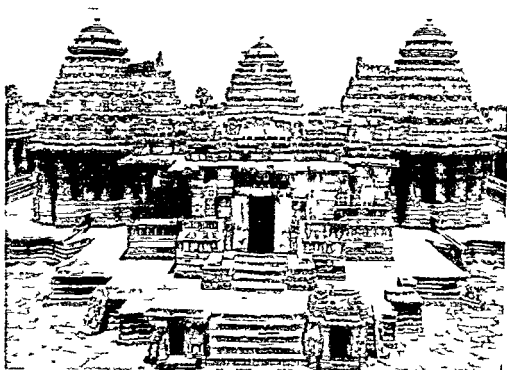


81 Vishnu Shivatempel in Ittagi
(Nach Ferguson Burgess)

dort der Zusammenstoß der beiden Typen stattfinden mußte. Diese kunsthistorischen Konstruktionen wurden wie erwähnt von E. B. Havell in seinen letzten Büchern entsprechend geißelt; mit welchem Erfolg wird die Zukunft lehren. Die neuesten von Indern verfaßten Arbeiten scheinen von der englisch-orthodoxen Dreiteilung noch nicht abzulassen.

Es liegt nun auch in der Entwicklung, daß sich die beiden nebeneinander geruckten Typen nicht Jahrhunderte lang getrennt halten konnten, sondern daß eine Verschmelzung beider stattfinden mußte, besonders in Heiligtümern, die beiden Vishnu und Shiva, geweiht waren. Aber auch dort, wo diese Verschmelzung nicht stattfand, kam es in der Spätzeit zu einer wechselseitigen Verwendung der beiden alten klassischen Typen zu einer Verehrung des Lingam in einem Shikharatempel oder des aktiven Vishnu im asketisch symbolisierten Shivatempel.

Eine Folge dieser gegenseitigen Annäherung und Verschmelzung war die Ausbildung meist provinzieller Eigenarten im Tempelbau, ohne daß sich in der Zusammensetzung seiner Teile etwas geändert hatte. Als eine solche lokale Spätbildung ist auch der bisher so genannte Tschalukyastil aufzufassen, der in Kanara, dem Dharwardistrikt und in Mysore unter der Patronanz mächtiger Fürsten bis zur islamitischen Eroberung im 14. Jh. blühte und Tempel von einzigartiger Pracht geschaffen hat. Als Merkmale dieses südwestindischen Tempelstils ist die Verschmelzung des reinen Pantsharam Vimāna mit dem Shikhara zu einer mehr diesem letzteren gleichenden Neubildung hervorzuheben, in der man Elemente von beiden Eltern findet, dann die Vorliebe für Abtrepplung bzw. Auszackung der Pilaster, Pfeiler, Säulen, Kapitale, Basen und Aufsätze, kurz aller Einzelglieder verbunden mit reicherer horizontaler Profilierung. Dieses Streben führte endlich zur sternförmigen Auszackung der ganzen Baukörper und zur kreuzförmigen Anordnung der Cellabauten um ein zentrales Mandapam, die dieser abgestuften Fasadengliederung Vorschub leistete. Steinfenster in reichgemusterter Durchbruchsarbeit, die sich

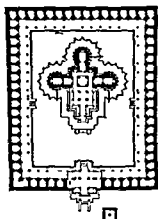


82 Keshava Tempel in Somanathapur
(Phot. Johnston & Hoffmann)

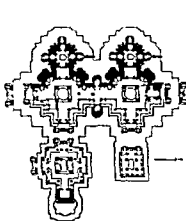
schon an den frühen westindischen Tempeln als Neuerung bemerkbar machen werden ein weiteres Merkmal dieses Stils. Die durch gesteigertes Licht und Schattenspiel blendende Wirkung der Fassaden wird durch Hypostasierung auf Terrassen deren Seiten am bewegten Projektionssystem noch teilnehmen und es auslaufen lassen noch erhöht.

Der Shiva Tempel von Ittagi bei Gadag östlich von Dharwar wurde von Taylor und Burgess als einer der schönsten und vollendeten der frühen Tschalukyatempel hervorgehoben (Abb. 81). Die Skulpturierung der Pfeiler, Torschwellen und Architrave ist nach Taylor über alle Beschreibung hervorragend und könnte an Feinheit der Durchführung von keiner Metallarbeit übertroffen werden (Meadows Taylor: Architecture of Dharwar and Mysore S. 471). Der Tempel besteht aus einer offenen Vorhalle (*mukha mandapam*) und einer geschlossenen Halle (*navaranga*) mit anschließender Lingamzelle. Die Fassaden sind noch ohne Projektionen, aber dicht besetzt mit Pfeilern und Shikhara-schen. Das große Shikhara über der Cella besteht aus drei Geschossen einer Phantasiearchitektur aus Kapitälbasen, Gebälk mit Balustraden und einem Fres von kuppelartigen Gebäuden. Ist also eine deutliche Filiation der südlichen Pavillonpyramide, die hier eine neue Gestalt angenommen hat, deren Struktur wir am folgenden Tempel in Somanathapur noch deutlicher sehen können. Die Metallachsen der Fassaden setzen ihre Betonung durch früher mit Shivafiguren gefüllte Nischenpavillons mit Shikharas nach oben hin mit einer Folge von kunstvoll skulptierten Fronten bis zur Spitze fort. Leider ist die Krönung des Shikhara zerstört, auch fehlt die Bedachnung der Hallen.

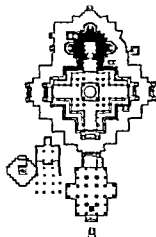
Mehrere Tempel dieses Stils liegen in Gadag, darunter der Someshvara mit noch reicherer Fassade als der Tempel in Ittagi in guter Erhaltung, ferner in Kukkanur, Dambal und Kuruvatti an der Tungabhadra und in Hanam Ronda u. a. O. Im Territorium des Nizam von Hyderabad. Seine weitere Entwicklung aber erfährt dieser



83 Plan des Keshava Tempels
in Somanāthapur
(Nach Ferguson Burgess)



84 Plan des Hoysaleswara Tempels
in Halebidu
(Nach Ferguson Burgess)

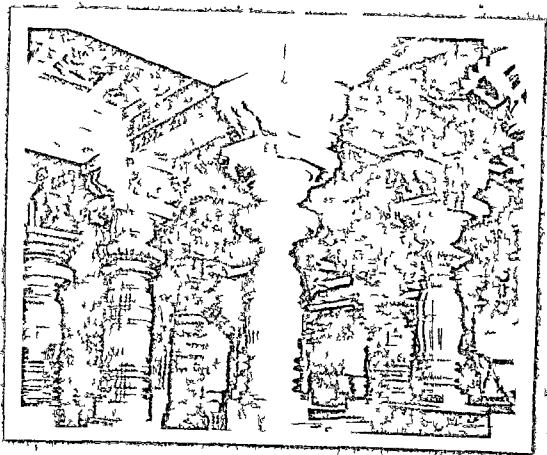


85 Plan des Tschenna Keshava-
Tempels in Belur (Nach Rice)

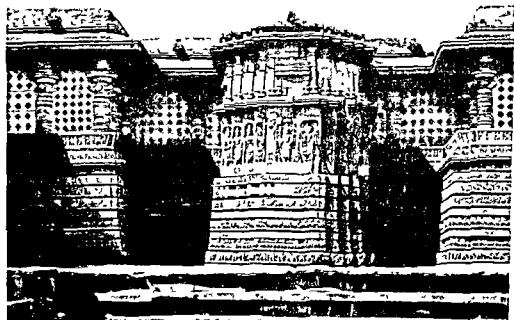
Stil in der Provinz Mäsur in der Zeit von 1000 bis 1300 n Chr während der Machtpisode der Hoysala Ballāla Dynastie. In dieser Zeit entstanden die Tempelgruppen in Somanāthapur, Belur und Halebidu.

Der Keshava-Tempel in Somanāthapur (Abb 82), heute ein kleines Dorf am linken Ufer des Kāveri südlich von Mysore (Mäsur), wurde laut Inschrift in der Eingangshalle von Somanātha, einem General des Hoysala Königs Narasimha III im Jahre 1268 n Chr erbaut. Baumaterial ist ein Steatit oder Speckstein, der sich leicht bearbeiten läßt, aber an der Luft hart und glänzend schwarz wird wie polierter Marmor. Er zeichnet sich daher durch die schnittige Schärfe und Präzision seiner überreichen Ornamentik aus. Sein Plan (Abb 83) zeigt die von den Tempeln dieses Stils bevorzugte Anlage von drei Zellen um eine zentrale Mittelhalle (*nāvaranga*), an die sich im Osten die Vorhalle (*mukha mandapam*) anschließt. Der Tempel ruht auf einem Basament, das die sternförmige Zackung von Zellen und Vorbau wiederholt und deren Seitenflächen durch wechselnd eingezogene und vorkragende Platten die horizontale Bandgliederung des Gebäudesockels gleichsam präliedieren. Dieser sechshedrige Sockel zeigt zu unterst einen Elefantenfries, darüber einen Reiterzug, eine Wellenranke, epische Szenen, dann um die Cellawände Makaras (Delphinelefanten) und Hamsas (Schwäne), am Mandapam Vishnumastiken zwischen Säulen mit Shukaras und eine Reihe mit Göttern und Liebesszenen. Einen ganz ähnlichen neunteiligen Sockelfries hat der Hoysaleswara Tempel in Halebidu. Die Wände der Vorhalle sind zwischen den Pfeilern durchbrochen gemauert und lassen gedämpftes Licht eindringen, wie sonst die gegitterten Holzfenster. Die Zellenwände sind in Sternpfeiler aufgelöst, deren Flächen mit verschiedenen Personifikationen des Vishnu geschmückt sind, und die oben in Shikaramotiven endigen. Ein vorspringendes Dachgesimse mit Cudu Antefixen schließt den unteren Gebäude- teil ab. Die Cellatürme sind in vier Geschossen oder Terrassen aufgebaut und mit lotosförmigen Kuppeln mit Stüpspitzen gekrönt. Jedes derselben ruht auf aneinandergereihten verkröpften Kapitellen und besteht aus je zwei ornamentierten Gebälkfriesen auf denen die Pāntsharas oder Pavillons mit Bildnischen aufsitzen. Die walmartig abschließenden Nasenfortsätze der Vimānas bilden die Krönung der Vorhallen, die innen jedem der drei Heiligtümer vorgelagert ist. Die Innenräume sind flach eingedeckt mit großen reich skulptierten Quaderplatten, die von den Pfeilern getragen werden. Der nur 10 m hohe Tempel liegt in einem rechteckigen Hof mit Pfeilergalerie und 64 Zellen, deren jede einst eine Gottesstatue barg. (Nach St Kramrich, I c und R Narasimha Chahar The Kesavatemple at Somanāthapura.)

Der Vishnu Tempel von Belur ist älter, er wurde laut Inschrift in der Mittelhalle vom vierten Hoysala köng Vishnuvardhana zur Erinnerung an seine Bekehrung durch Rāmānudscha, den großen Vishnuverkünder, von der Dschaina zur Brahmareligion, 1117 n Chr erbaut und ist wie so viele der heute noch in Gebrauch stehenden Hindutempel durch die weiße Tünche entstellt, mit der sie von den Priestern zur Verschönerung überzogen werden. Soweit der ungern reiche figurale und ornamentale Schmuck davon frei ist, setzt er durch jene Schärfe



and the character was not at all different from the one in the



86 Hoysaleswara Tempel in Halebid

(Phot. Johnston & Hoffmann)

und Feinheit des Schnittes in Erstaunen, durch die sich die Bauornamentik dieser Tempel so häufig auszeichnet. Die sternförmige Navaranga war ursprünglich wie die meisten dieser Mandapas, offen. Die Säulen der Halle sind untereinander verschieden skulptiert. Der Reichtum und die Dichte der Ornamentik haben ihren schlechthin nicht mehr überbietbaren Höhepunkt erreicht (Taf. V). Das Auge des Beschauers findet nur noch an den glatt gebliebenen kubischen Sockeln der Säulen erwünschte Rast. Die Kapitäle sind dreifach, der oberste Teil ein vierarmiger Tragstein, auf dem die Balken ruhen. Die Decke ist wie üblich in Kassetten geteilt, nur die Mitte wird mit einer jener monolithen künstlich ausgehöhlten, reich konzentrisch verzierten Kuppeln geschmückt, wie sie von nun an die Zierden aller indischen Prunkhallen bilden.

In Halebidu, der letzten Residenz der Hoysala, ist der nach alten Beschreibungen und Abbildungen an Reichtum des Bauschmuckes alles überbietende Kedareswara-Tempel ein Opfer der zerstörenden Vegetation geworden. Dagegen blieb der ihn an Größe weit übertreffende 1235 begonnene Hoysaleswara-Doppeltempel infolge des 1310 erfolgten islamischen Einfalles unvollendet. Die beiden Lingamzellen entbehren der krönenden Pyramiden, der Rest des Gebäudes des Daches. Der am Keshavatemple in Somanāthapur noch zurückhaltende Sockel hat übermäßige Höhe erreicht, um Fläche für den unbezähmbaren Darstellungsdrang zu schaffen, der sich hier auf acht Bändern ausbreitet, die von Gesimsen und Balustraden gekrönt werden. Am Hauptgeschoß des Mittelbaues stehen Vischnu und Shiva von Apsaras flankiert (Abb. 85).

Durch den Einbruch des Islam erlitt auch dieser Baustil eine plötzliche Unterbrechung, die seinem Ende gleichkam. Da er jedoch seinen Höhepunkt schon überschritten hatte, war kaum noch Neues von ihm zu erhoffen. Havell erklärt den Tschalukyastil in konsequenter Ausmünzung seiner Teilung in Vischnu- und Shivatempel als eine von der religiösen Entwicklung, die stets alle drei Gottheiten in jeder der beiden vereint glaubte, ausgehende bewußte Vereinigung des Vischnu mit dem Shivatemple. Man braucht jedoch gar nicht zu so hypo-

thetischen und unindischen Erklärungen zu greifen um die Entstehung dieses Stils, der weit mehr Südliches als Nordliches enthält, als eine organische Entwicklung zu verstehen

d Die Dschainatempel

Nichts konnte die Einheit der indischen Kunst besser beweisen als die Tempelkunst der Dschainas. Hier haben wir eine Parallelsäkte zum Buddhismus, die ebenso im Gegensatz zu den brahmanischen Religionen steht wie dieser und deren Tempel trotzdem den brahmanischen gleichen in der Gesamtanlage sowohl wie in vielen Einzelformen, so daß man zur Überzeugung kommt daß der indische Kunststrom als ein Produkt der indischen Rasse (im Sinne einer durch gemeinsames Klima und Lebensbedingungen vereinigten Menschheit) dahinströmt, ohne durch die religiösen Sekten in ihrem Wesen verändert zu werden. Hätte der Buddhismus im 7—13 Jh noch politische Macht gehabt, so würden diese seine späteren Denkmäler ein ganz ähnliches Ansehen zeigen wie die brahmanischen und dschainastischen was in Ceylon, Java und Birma auch der Fall ist. Nimm doch sogar die islamische Baukunst, obwohl sie mit fertigen Bautypen nach Indien kam so viel Indisches an als sie bei Ausschluß der menschlichen Darstellung konnte!

Wenn man sich gewohnt hat, von einem buddhistischen Stil zu sprechen, so tat man es mit Hinblick auf den späteren brahmanischen, ohne zu bedenken daß dieser letztere dem buddhistischen ähnlich gewesen wäre, wenn er eine Frühzeit gehabt hätte. Man pflegt zu übersehen, daß der buddhistische Stil ein Anfang der brahmanische seine Fortsetzung war und daß beide Perioden nur Teile eines und desselben Stromes in seinem Ober- und Mittellauf waren, dessen Unterlauf erst durch einen einmündenden fremden Fluß teilweise verfärbt wurde.

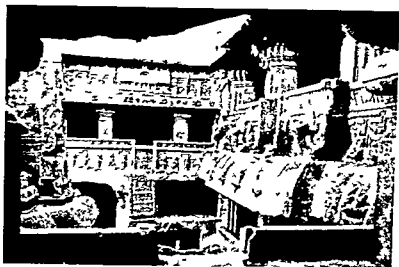
Zum Mittellauf gehört auch die volle Entfaltung der dschainastischen Baukunst, nachdem sie bescheidener schon am Oberlauf teilgenommen hatte. Ihre Frühzeit ist gleich der buddhistischen und brahmanischen durch die Bevorzugung des Hohlenbaues charakterisiert, der sich auf Monchwohnungen beschränkte. Solche Dschainahöhlen gibt es in Orissa und Girnâr in Gudscherrât seit dem 2 Jh v Chr und später in Bâdâmî Pâtna in Kandesh Ankaî Dhârâsinvâ bei Sholapur Elura. Große Versammlungshallen nach Art der buddhistischen Tschaitiyahallen gibt es im Felsenbau nicht. Um so überraschen der wirkt der im 6—7 Jh entstandene Dschainatempel in Aihole durch seine Anlage nach dem Vorbild der buddhistischen Tempel, der jedoch ein Shikhara gewesen ist (Abb 87).
A J Pl XIV)



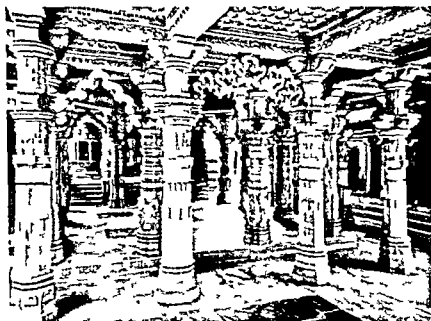
87 Plan des Tempels in Aihole (Nach Ferguson)

stischen Tschaitiyahallen, für deren Gestalt er neben den in Sanschi aus gegrabenen Fundamenten struktureller Tschaitiyas (Abb 9) ein wichtiges Denkmal ist. Der Plan (Abb 87) zeigt eine ovale Cella in einer apsidalen Pfeilerhalle mit dem Pradakshina Umgang für die esoterische Gemeinde, während die Laien ihre Umwandlung in der außen herumführenden Pfeilergalerie machen konnten. Der Tempel hat eine Vorhalle, steht auf einer reich gegliederten Basis und hatte über der Cella einen Turm, dessen Gestalt man zwar nicht mehr zu sein scheint (Abb Havell A M

An der Ausschmückung des Tirth von Elura beteiligten sich die Dschainas in hervorragender Weise durch die Ausmeißelung der Indra Sabhâ und Dschagannâth Sabhâ im 9 Jh (Abb 88f). Gleich den Buddhisten kamen sie später als die Brahmanen und mußten sich daher mit einem Flügel des Felsenabsturzes begnügen. Sie wendeten sich hier an die in ihren Tirthankaras verkörpertten Kräfte der brahmanischen Trimurti und zwar, nach der ostlichen Orientierung



88 u 89 Der Dschaina Tempel Indra Sabhā in Elūra

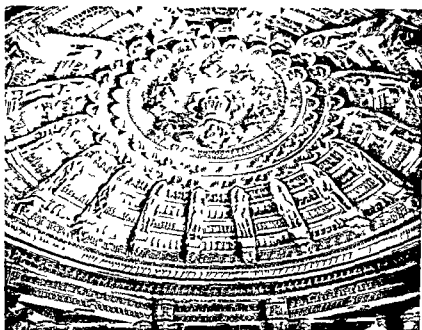


90 Versammlungshalle (Sabhāmandapa) in Vijaya Vittala Tempel auf Mount Abu
(Nach Ferguson Burgess)

zu schließen an die freundlichen Kräfte Vischnus des Erhalters (vgl. Havell A. M. A. J. S. 201).

Den Eingang zur Indra Sabhā bilden ein Gopuram mit einem Wächterhaus am Dach und ein Yogitempel, der nach dem viertorigen Brahmotyp auf gehalten und mit einem vierfachen Steinbild Mahāvīras des „Großen Helden“ geschmückt ist (Abb. 88) (Vardhamāna Mahāvīra der Dschana, d. i. Sieger ging nach der offiziellen Annahme 526 v. Chr. also 17 Jahre nach Buddha ins Nirvāṇa ein.). Das Dach dieses Yogitempels ist mit einer Hauptkuppel und vier Kuppelpavillons in den Ecken geschmückt, also ein *pantch-śaikh* ein fünfjuwelliges, wie wir es später so oft an den islamischen Bauten wiederfinden. Die vier Fronten des Tempels sind mit Toren oder Antarālas versehen und mit dem *chāyā* (Schattendach) überdacht und mit skulpturengelächelten Sonnenfenstern gekrönt. Neben dem Tempel stand ein prächtiger Vischnupfeiler mit einem vierfachen Brahmasymbol durch vier Dschainafiguren in Yogistellung dargestellt. Dieser Pfeiler ist umgestürzt und nur noch auf älteren Aufnahmen zu sehen. Die eigentliche Indra Sabhā ist eine zweigeschossige Felsenhalle von circa 30 m Tiefe mit reich geschmückten Fassaden (Abb. 89). Neben Indra Sabhā ist als zweiter Dschainatempel der Dschagannāth Sabhā ebenfalls als zweigeschossige Halle mit Kultbildern aus dem Felsen gemeißelt. Ihre Frontsäulen sind tief unter dem Vordächer hineingerückt und zum Schutz gegen die Sonne aus dem lebenden Fels ausgespart worden.

Wie für den Indra Sabhā Tempel der Kailāsa bis zu einem gewissen Grad Vorbild war, folgten die Dschainas in ihren Tempelbauten nunmehr den brahmanischen Typen, wie sie in der betreffenden Provinz vorherrschten. In Südwestindien bevorzugten sie das Vimāna und die Turme späteren Stils in Khadhiraho den Shikaratempel an der regenreichen Westküste und in den Himalayagegenden brauchen sie die dem feuchten Klima entsprechenden doppelten Gebelddächer der Tempel dieser Länder (z. B. Tempel in Mudabidri Pl. XX\ bei Havell A. M. A. I.). Der Tempel bestehen also ebenfalls aus der Cella, dem Vorraum und dem Mandapam.



91 Kuppel der Versammlungshalle im Tempel des Vimala Schah auf Mount Abu
(Nach Ferguson Burgess)

Ein Pradakshinapfad führt außen um das Heiligtum herum gerahmt mit Heiligencellen. Diese Kapellen wurden meist mit kleinen Shikharas gekrönt, so daß auch nach außen hin die Idee der vierundzwanzig Tirthankara und der von anderen Sekten adoptierten Gottheiten verkörpert wurde. Durch solche Äußerlichkeiten und die besondere Plastik bekam die Dschainakunst ihre besondere Färbung.

Eine besondere Blüte erreichte die Dschaina Baukunst in Gudscherät, eine Folge der guten ökonomischen Stellung ihres Kaufmannsstandes und des religiösen Eifers, der hier alle Sekten nach der islamischen Eroberung durch Mahmud von Ghazni und die Zerstörung der Tempel insbesondere des berühmten Shivatempels in Somnath (1024 n. Chr.) erfaßt hatte. Die Dschaina baukunst dominierte in Gudscherät so, daß der westindische Baustil nach ihr häufig Dschaina- oder Guzrat Stil genannt wurde. Er war jedoch, wie James Burgess mit Recht einwendet, durchaus nicht mehr dschainistisch als brahmanisch. „Das Vorherrschen der Dschaina und die Tempel, die sie vom elften Jahrhundert an in Abu und anderen Orten Guzrats bauten, hat zu dieser Fehlbenennung geführt, als ob es der Stil der Sekte wäre. Tatsache ist, daß es der Stil eines geographischen Territoriums und fast nur einer Epoche ist, denn die brahmanischen Tempel in Siddhapur, Somnātha und Ambarātha sind im gleichen Stil gebaut wie die der Dschaina in Mount Abu und Bhadeshvara und es ist dieser Stil für die islamischen Ansprüche adaptiert, den wir später in den Bauten von Ahmedabad, Champaner, Dholka und anderen muhammedanischen Staaten von Guzrat finden. Er hat Verwandtes mit dem Tschalukyastil am Dekkan, ist jedoch der Stil, welcher im Radschputen Königreich und im Dekkan während

des zehnten und der folgenden Jahrhunderte angewendet wurde" (Burgess, The Antiquities of Dabhoi 1888 S 1 f)

Da in Gudscherat die Dschainatirths von den reichen Kaufleuten und Bankiers architektonisch ausgestattet wurden, war sie von den Königen und ihrem oft durch politische Rücksichten beeinflussten religiösen Gesinnungswechsel unabhängig und konnte sich nach der islamischen Störung durch Mahmud bis zur endgültigen islamischen Eroberung durch Alaeddin Khilidsch (1297 n Chr) friedlich entwickeln. Die früheren Dschainabrutten in Palitana und Girnar fanden ihre Fortsetzung besonders am Mount Abu und in Dabhoi.

Der Mount Abu, auf dem die Dschainabaukunst ihren größten Glanz erreichte, ist ein schon im Mahābhārata erwähnter heiliger Berg mythischen Ursprungs mit fünfzig heiligen Plätzen der Šalvas und Dschainas. Die Tempelstätte der letzteren heißt Dilwara (von *deul* = Tempel und *wara* = Stätte, Bezirk) und bildet eine von den Göttern allein bewohnte ummauerte Stadt wie nur die Dschainas sie zu bauen pflegten, wenn die nötigen Mittel vorhanden waren. Auch die heiligen Berge Šatremdšchaya bei Palitana und Girnar, beide auf der Halbinsel Kāthiawār haben solche Tempelstädte. Dilwara enthält vier große Tempel, deren ältester von Vimala Šāh einem Bankier, erbaut und nach ihm benannt wurde. Er war 1031 n Chr vollendet und wurde nach teilweiser Zerstörung durch die Muhammedaner von zwei anderen Bankherren 1321 n Chr restauriert. Auch Tedschapāla und sein Bruder Vastupāla, die Erbauer des zweiten Tempels, waren Bankiers und große Bauherren. Ihr dem Nāmināth geweihter Tempel in Dilwara wurde 1230 n Chr eingeweiht. Der Baumeister hieß Sobhana deva. Gleichzeitig mit dem Vimala Šāh-Tempel wurde auch dieser 1321 n Chr wieder hergestellt. Neben diesen beiden ist der Adināth Tempel von geringem Interesse, während der Tschaumukha oder viertmündige Tempel wegen seiner besonderen Anlage als Zentralbau Interesse erregt.

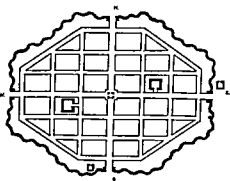
Die beiden Haupttempel Vimala Šchahs und Tedschaps sind in der Anlage und inneren Ausstattung fast gleich. Ihr Äußeres ist einfach und läßt nichts von der inneren Pracht ahnen. Der Normaltempel der Dschainas setzt sich zusammen aus der Cella oder Garbhagriha mit dem Bilde des Tirthankar, dem der Tempel geweiht ist, einer geschlossenen Vorhalle (*gudhamandapa*) mit seitlichen Toren, der offenen Versammlungshalle (*sabhamandapa*) auf Säulen, und der Umfassungsmauer mit den Cellen für die Statuen der Tirthankaras und anderer Gottheiten. In den beiden aus weißem Marmor erbauten Dilwaratempeln steht vor der geschlossenen noch eine offene Vorhalle mit acht Säulen, die mit Cella und Gudha Mandapa über die Plattform um drei Stufen erhöht ist. Davor stehen auf 48 Säulen die Sabhamandapas, wovon die acht zentralen ein Oktogon bilden und Kuppeln tragen. Die ganze Plattform ist umschlossen von der Hofmauer mit zwei Reihen kleinerer Säulen, welche Korridore zu den 52 Cellen bilden, die mit ihren Portiken drei Stufen höher als die Versammlungshalle liegen. In jeder Cella befindet sich eine sitzende Statue eines Tirthankara, wovon viele Inkarnationen, besonders auch der Inhaber der Heiligtumschella wiederholt erscheinen. Die Säulen des Portikus von den Cellen sind mit kleinen Kuppeln eingedeckt, von denen jede anders dekoriert ist. Die Pracht des Ganzen wie des spitzartigen Details nehmen den Beschauer mit Staunen über diesen Reichtum an Ornamentik gefangen. An diesen Cellen vorbei unter dem Portikus führt der Pradakšina Pfad. Es sind zweifellos die beiden wunderbarsten Prozessionsumgänge, die indische Tempel aufweisen. Das Zentrum der Pracht bildet jedoch die Kuppel der Versammlungshalle (Abb 90 u 91). Die Säulen mit ihren doppelten Kapitälern gleichen sehr jenen im Keshavatempel zu Belur (Ta! V). Im Oktogon sind nun zwischen den Säulen lebhaft gewundene Toranas eingespannt, wodurch die Festlichkeit des Anblicks erhöht wird. Das Achteck der Architrave wird in eine kreisförmige Basis übergeleitet, über der sich die Kuppel wölbt (Abb 91). Die beiden Kuppeln bilden den Stolz der Dilwaratempel. Sie bestehen aus reich geschnittenen Lotusringen mit einem traubenartig herabhängenden Schlußstein von einer transparenten Feinheit. Der Ausführung die ähnliche gotische Pendants in Westminster und Oxford in den Schäften stellen. Sechzehn Göttinnen, Vidyadevis oder Saktis der Tirthankaras bilden die untere Rahmung der Kuppeln. Sie sind keine Meisterwerke der Plastik, bringen aber in den ornamentalen Reichtum Rückgrat und Spannung. Ein Vorbild für diese Kuppeln gab es bereits im Sonnentempel von Mudhera. Die Ableitung dieser Formen vom Holzstil liegt besonders in Guzrat, das einen reichen Holzstil besaß, nahe, doch sind Holzkuppeln aus früherer Zeit nicht erhalten. Nur eine ähnliche Kuppel im Pārshvanāthatempel in Anahilwada v J 1504 n Chr. Dieser Kuppelstil war jedoch weit verbreitet wie u a ein Tempel in Ambarnath bei Bombay beweist. Jeder der beiden Tempel besitzt eine Porträtgalerie der Donatoren, die auf Elefanten reitend dargestellt waren. Doch wurden die Figuren der Reiter von den Muhammedanern zerstört.

Die eingehende Betrachtung dieser Tempel bestätigt uns die Tatsache, daß die Dschainas nicht einen neuen Stil schufen, wohl aber das Vorgebildete zu höchster Pracht steigerten. Eigenartig und vielleicht aus ihrem Streben nach der Reinheit der Seele nach ihrer Reinigung vom „Schmutz der menschlichen Handlungen“ erklärbar ist die Verwendung von weißem Marmor für ihre Tempelbauten. Auch die Reinheit ihrer Meditationen wird *shukla*, weiß, genannt. Allein wenn sie auch keine besondere Sprache, keinen neuen Stil des architektonischen Ausdrucks erfanden, haben sie doch die bestehenden Formen zu höchster Wirkung gebracht und in den Tempeln von Mount Abu eine Pracht erreicht, die auch von ihren eigenen Glaubensgenossen nie übertroffen wurde und die hier, wo keine Sklavenarbeit herrschte, von einer seltenen Inbrunst der religiösen Überzeugung spricht.

Außer den Tempeln, deren man einzelne in den meisten Städten Indiens findet, sind die beiden Türme in Tschitor bei Udaypur als Dschainabauten besonders zu erwähnen. Der ältere Kirti Stambha oder Sieges turm wurde wahrscheinlich im 12. Jahrh. erbaut und ist dem ersten Tirthankara Adināth geweiht, dessen nackte Statue häufig wiederkehrt. Der jüngere Siegesturm wurde von Kumbha Rānā als Denkmal seines Sieges über Mahmud Khatschi von Malwā 1442—49 aus gelbem Marmor erbaut. Er ist 37 Meter hoch, hat neun Stockwerke und ist von unten bis oben innen und außen mit Skulpturen aller indischen Götter bedeckt, so daß er, ein illustriertes Wörterbuch der indischen Mythologie bildet (Abbildungen bei Fergusson Burgess II, 58—60).

Haus, Halle und Palast.

Dorf und Stadt wurden in Indien ebenso wie Haus und Tempel nach bestimmten magisch-kosmischen, aber auch rein praktischen Grundsätzen angelegt, die in den Silpa Shastras niedergelegt sind. Das Manasāra (cf. Ram Raz, Essay on the architecture of the Hindus, S. 41 f.) kennt vierzig Größen der Dörfer und Städte nach der Ausdehnung der dazu gehörigen Landereien, die mit einbezogen sind und unter der Bevölkerung nach bestimmten Grundsätzen verteilt wurden. Das Manasāra zählt ferner acht Arten von Anlageplänen für Dorf und Stadt auf. Typisch für diesen Plan ist die rechteckige Gestalt mit zwei sich im Zentrum kreuzenden Hauptstraßen und vier Haupttoren (Abb. 92). Die Ost-West-Straße bildet die längere Hauptstraße und wurde *radscha patha*, Königsstraße, genannt, die Nord-Süd-Straße hieß *mahākala* (Breite Straße) oder *ramana* (Südliche Straße). Außerdem führte eine Straße rings um die Innenseite der Stadtmauer, *manga lavitthi*, der Weg der günstigen Konstellation und der Wachsamkeit, der von den Dorfbrahmanen als Pfad für die rituelle Umgehung, *pradakhna* begangen wurde, aber auch für die Bewachung wichtig war. Wenn Megasthenes von hölzernen Mauern spricht, die Pataliputra umgaben, müssen wir annehmen, daß die Dörfer zu meist durch solche geschützt waren. Sie waren in der Art der Stupazäune, deren Vorbilder sie sind, aus Balken gezimmert und ihre Tore glichen den Toranas der Stüpen. Solche Stadttore sehen wir auch auf den Reliefs in Sāntschī und Amarāvati dargestellt, wo sie allerdings schon aus Ziegel und Stein gebaut waren. Stärkere Befestigungen waren ja zur lokalen Verteidigung gegen Räuber oder feindliche Nachbarn nicht nötig. Die Urbilder der Stupazäune und Tore haben wir hier zu suchen.



92 Dorfplan genannt *Padmaka*
(Lotusblattart g)
(Nach Rām Rāz Haveli)



95 Südindisches Dorf mit Gopuram als Abschluß der Dorfstraße
(Nach E. La Roche Ind. Baukunst)

einer offenen Säulenloggia ausgestaltet wie man sie auf Darstellungen und in modernen Häusern oft sieht (Abb. 100)

Auf einem anderen sehr bekannten Bharhutrelief mit der Verehrung des Haarschmuckes Buddhas durch die Gotter finden wir einen Gotterpalast der uns als Spiegelbild der gleichzeitigen indischen Paläste dienen kann (Abb. 19). Auch diese Paläste gleichen den heutigen größeren Râdschputanahäusern wie die von Havell gemachte Gegenüberstellung zeigt (A. M. A. I. Pl. III). Beide Bauten haben unten die Vedika darüber die Geschosse mit den Balkonen und die Verandadächer, *tschâyâ* als Schutz gegen Regen und Sonnenstrahlung. Die Balkenfenster, Relief entspricht dem modernen offenen Terrassendach mit seinen Kuppelpavillons oder *tschattris* das am Relief aber das ganze Dach bedeckt. Auch von den Versammlungshallen (*samthagaras*) wie sie in großen Dörfern und in Städten für die Beratungen der Ältesten und festliche Anlässe dienen geben uns die Bharhut Reliefs ein Bild (Abb. 96). Es waren Säulenhallen mit einer großen Terrasse auf welcher oft eine zweite schmalere Halle mit Tonnendach aufgesetzt war und deren Nachkommen die Hallen der Moghulpaläste sind.

Rhys Davids wirft die Frage auf ob die auf diesen Reliefs idem dargestellten Säulen und Brüstungen Holzbau oder Steinebauten nachgebildet seien. Daß der Steinebau in Indien älter ist als man auf das Zeugnis des Megasthenes hin anzunehmen geneigt wäre beweist die noch stehende Festungsmauer von Giribadscha im alten Magadha aus dem 7. Jahrh. v. Chr. Die Dschatakas aber aus denen wir das Meiste über die alte Kultur in Indien erfahren sprechen nur von Pfeilern und Stiegen aus Stein. Die Pfeiler der Reliefgebäude scheinen denn auch auf Stein vorbildlich zurückzugehen. Sonst aber war der Oberbau der Gebäude wohl stets aus Ziegel und Holz errichtet, zumal die Steinebautechnik lange Zeit recht primitiv geblieben zu sein scheint. Die Mauern waren aber zum Teil außen und innen mit Stuck überzogen und mit figuralen und ornamentalen Freskomalereien geschmückt wie die Vajaya Texte berichten (cf. Rhys Davids I. c. S. 68). Die Namen von vier typischen Mustern sind uns dort über-

liefert Das Grländenmuster Kriechmuster Fünfbändermuster und Drachenzahnmuster Wir finden sie auf den alten Reliefs und in Adschantä oft genug und kommen darauf zurück Wenn Figuren vorherrschen ist oft von einer Bildergalerie (*cit tãgarã*) die Rede

Die Königspaläste waren große Anlagen welche die Haremsgemächer ebenso wie die öffentlichen Regierungsräume umfaßten Darin waren unauffällige Spielhallen, deren Erhaltung Pflicht des Königs war und woraus er einen Gewinnanteil bezog Des öfteren ist in den Dschatakas die Rede von siebenstockigen Palästen, *satta*

bhũmaka-pãsãdas Ein jungerer Bau dieser Art steht noch in Pulastipura in Ceylon auch die Pfeiler des „Ehernen Palastes“ (*lohãpãsãda*) in Anuradhapura aus dem 2. Jh. v. Chr. bilden die Ruine eines solchen Gebäudes Die Ähnlichkeit mit den babylonischen Ziggurats ist zweifellos vorhanden, aber sehr äußerlicher Art Auch dienten diese Paläste privaten Zwecken Moghulbauten wie der vierstockige Stufenbau des Grabes Akbars in Sikandra und der fünfstockige Panch Mahal in Fatehpur Sikri bei Agra sind Nachkommen dieser altindischen Baugestalt Heißluftbäderbauten sind in den Vinayatexten ebenfalls beschrieben und von den ebenso alten prachtig ausgestatteten in Stein gefaßten Schwimmbassins mit großen Freitreppen sind in Anuradhapura noch einige vom Beginn unserer Ära gut erhalten Sie hatten Ankleidepavillons auf hölzernen Säulen

Gewinnen wir also aus den Reliefbildern (und Adschantãmalerien) und aus den Beschreibungen der alten buddhistischen Texte ein recht anschauliches Bild von der altindischen Profanarchitektur, so reichen die heute noch erhaltenen Denkmäler infolge der islamischen Zerstörungen nicht über das 15. Jh. zurück In dieser Zeit hatte die hinduistische Profanbaukunst schon Einzelheiten der islamischen übernommen und erscheint nicht mehr ganz rein von fremden Einflüssen wenn diese auch nur nebensächlicher Natur sind Eine Gegenüberstellung hinduistischer und moghulischer Paläste zeigt den großen Unterschied der trotz aller Angleichungen der indoislamischen Baukunst an die indische geblieben ist Die Moghulpaläste lassen uns trotz allen Aufwandes an kostbarem Material und „reinen Stil“ kühn man spürt hinter ihrer Pracht zu sehr den Machtwillen und den diesem dienenden Architekten der aus islamischen und indischen Traditionen eine neue Treibhauskunst erzeugt um alles bisherige zu übertreffen Dagegen finden wir, wenn noch irgendwo im Orient so in den Palästen der Radschputursten heute noch die Romantik der Tausend und Einen Nacht verwirklicht Während es schwer ist die Moghulbauten aus zwei Jahrhunderten immer auseinanderzuhalten und die Pfeilerhallen aus Marmor in Agra



96 Zweigeschossige Halle Bharhut Relief



93 A l i n d i s c h e r B a u e r n h o f v o m S i d p a z a u n i n B h a r h u t
(N a h C n n n g h a m)

Im Zentrum dem Kreuzungspunkt der beiden Straßen stand auf einem künstlichen Hügel ein Baum der Ficusgattung in dessen Schatten der Rat der Ältesten tagte und der die heilige Bedeutung des Baumes des Vischnu annahm der alles durchdringenden kosmischen Kraft. An d e Stelle des Baumes trat in größeren Gemeinwesen eine Versammlungshalle Man d a p a m oder ein Brahmatempel mit vier Toren. Die Anordnung der Häuserblocks in den so geschaffenen vier Quartieren wechselte nach dem gewählten Plan und nach der Zusammensetzung der Bevölkerung und Sekten. Städte wurden mit befestigten Turmmauern umzogen und außerdem durch Gräben geschützt.

Die geradezu religiöse Bedeutung des häuslichen Herdes der Hütte geht schon aus Stellen des R g v e d a besonders aber aus den Zaubersprüchen des Atharvaveda hervor. In den ältesten Hütten war in der Mitte die Stelle wo das Herdfeuer flammte denn mitten im Hause sitzt der Erfreute d i A g n i (Rv I 69 2). Ein umfriedetes Haus und Hof hieß k a r n v a. Die wohlbefestigte Tür (d v a r d d a) war ein wesentlicher Teil des Hofes.

Ein Aufbewahrungsort für Somapflanzen (Vorratskammer) eine Wohnung des Agni (Feuertätte) ein S i t z der Frauen (Frauengemach) ein Schuppen ein S i t z der Götter bist du o göttliche Hütte. Nahrungsreich milchreich auf der Erde errichtet erbaut tragend den der alle Speisen enthält verleihe nicht d e die von dir Besitz ergreifen. D e unter G h e t erbaute Hütte d e durch S e h e r erbaute gegründete schützt Indra und Agni d e Hütte den Soma enthaltenden Sitz (Av 9 3 trad II Zimmer Altindisches Leben S 151 ff.). Aus d e sen Zaubersprüchen erhellt d e Heiligkeit der Wohnstätten d e hier Holzbaufen nicht Lehmhütten waren. Aus den Anspielungen und Sprüchen in R g v e d a und Atharvaveda rekonstruiert II Zimmer das altindische Wohnhaus. Vier Eckpfeiler wurden auf festem Grunde errichtet. Stützbalken lehnten sich schräg wider d e selben. Deckbalken verbanden d e Grund und Eckpfeiler des Hauses. Lange Bambusstäbe lagen auf ihnen und bildeten als Sparren das hohe Dach. Zwischen den Eckpfälern wurden je nach Größe des Baues noch verschiedene Pfosten aufgerichtet. Mit Stroh oder Rohr in Bündel gebunden füllte man d e Zwischenräume in den Wänden aus und überzog das Ganze damit. Regelmäßig Klammern Stricke Riemen hielten d e einzelnen Teile zusammen. Auch die Tür wurde mit einem Riemen verschlossen wie im homerischen Haus. Vier Räumlichkeiten oder Teile des Hauses werden erwähnt a g n y a l a das gemeinsame Wohngemach a n i r d h a n d e Vorratskammer das Frauengemach und das Nebengebäude.

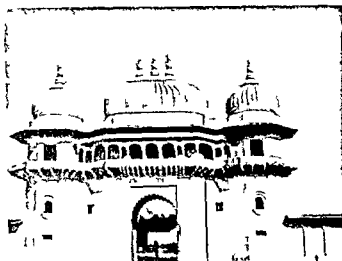
Dank den zahlreichen Darstellungen altindischer Häuser auf den Reliefs von Bharhut Santschi u a O können wir uns davon auch konkrete Vorstellungen machen (Abb 93). Wenn auch nicht aus Holz allein sondern oft aus Lehm und Bambus gebaut bestätigen uns d e se Bilder d e literarische Überlieferung. Drei oder vier Häuser waren im Rechteck gebaut.



94 Ansicht von Tandschur (Ausschnitt)

(Nach E. La Roche)

und umschlossen einen Hof in dem die Herde Schutz fand. Ein Doppeltor von zwei kleinen Fenstern flankiert bildet die Straßenfront. Die hat sich bis heute so erhalten wie uns ein Blick auf die einfachen Häuser in Tandschur (Abb. 94 in der Ecke l u) lehrt. Mit Ausnahme des Daches hat sich hier also in zwei bis dreitausend Jahren nichts geändert. Wir können aus dieser Gegenüberstellung auf das weitgehende Festhalten an der Tradition in vielen anderen Kulturlandungen schließen. Die Dachformen waren wohl seit jeher verschieden und änderten sich mit der Bodenbeschaffenheit. Am Bharhutrelief aber sehen wir das uns von den buddhistischen Tschaityas her bekannte Tonnendach in seiner ursprünglichen Verwendung. Es hat schon die durch die Konstruktion bedingte Gratung und als Folge davon die spitzbogige Form der Giebelfelder. Daneben gab es Häuser mit flachen Dächern mit einem Pavillon unter dem der Hausherr saß und der ihm verschiedene Räume ersetzen konnte. Man schläft ja gewöhnlich auch am Dache. Solche Dachterrassen mit Pavillons finden wir ebenfalls seit Santschl in Relief und Malerei, besonders in der Miniaturenmalerei des 17—19 Jh., häufig dargestellt. Eine Vorschrift des *Mānasāra* lautet, daß das vordere, mittlere und rückwärtige Tor eines Hauses gleiches Niveau haben und in einer Achse liegen soll. Und zwar soll das äußere Tor nicht genau in der Mitte der Fassade liegen sondern etwas seitlich. Die gleiche Regel soll bei Tempeltoren beobachtet werden. Außen soll am Tor eine *vedikā* oder erhöhter Sitz eingebaut werden. Den Sitz im Haus tor, das zu diesem Zweck in eine Nische gerückt ist (nicht etwa die Bank an der Hausmauer) fand ich als auffallende Ausnahme auch in einem ostpersischen Dorfe Sāfiābad, das dadurch als eine alte indoarische Siedlung gekennzeichnet erscheint. Die *Vedika* wurde in Indien zu



97 Eingangstor zum Palast des Maharadscha von Gwalior
(Phot. D. et Niedermayer)

Fatehpur Sikri und Delhi, ja selbst gewisse Grabbauten nicht zu verwechseln, hat jeder alte Radschputenpalast sein individuelles einmaliges und daher unvergeßliches Gepräge und seinen besonderen Reiz. Diese dreißig bis vierzig Paläste aus dem 16—19 Jh. lassen sich daher auch nicht unter Typen zusammenfassen, da keiner dem anderen gleicht und die von Lebensgewohnheit, Luxus und Zeremoniell vorgeschriebenen Zimmer, Sale, Bäder, Garten und Parkanlagen doch immer wieder von neuen Gesichtspunkten aus zu einem Ganzen vereinigt sind. Freilich hatten die indischen Baukünstler für

die Schloßbauten den gleichen guten Bundesgenossen wie die europäischen, die reiche Landschaft, eine Voraussetzung die den Architekten Vorderasiens häufig fehlte. Wo irgend erreichbar baute man die Schlösser in bewachsenes Hügelgelände mit Teichen, Seen und Wasserfällen. Der Palast des Maharadscha von Udaypur am Patscholassee mit seinen bautengeschmückten Inseln ist die schönste und großartigste Anlage dieser Art in Indien (Abb. 98). Doch ist dies nur ein Beispiel von den vielen Wasserschlössern die man, wenn auch nicht in dieser Größe, besonders in den indischen Berglandschaften in Kaschmir, Siam, Birma, Ceylon findet. Hunderte von Seen sind mit einem Inselschloßchen geziert. Neben Udaypur seien die großen Wasserschlösser von Dschapur und Amber, Adschmir, Bidschapur und Dlg erwähnt.

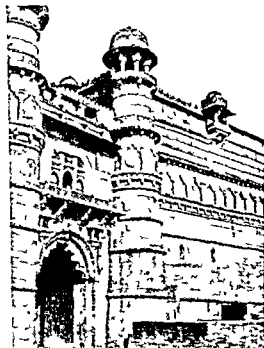
Zum Wasser gesellen sich die Gärten, die in Indien seit jeher eine große Rolle spielten. Kennen wir doch — Japan ausgenommen — kein zweites Land, in dem die religiösen Gebräuche so sehr mit Blumenspenden und Blumenschmuck verbunden waren und sind wie in Indien, wo Blumen höchste Symbolträger sind und die meisten Gottheiten ihre ihnen besonders heiligen Blumen haben, an der Spitze Brahma, Vischnu und Shiva mit dem ihnen heiligen, morgendlich rosafarbenen, dem mittäglich blauen und dem weißen Lotus als Symbol von Vergehen und Werden, des Zerstörers und Lebensspenders. Der Hausgarten war notwendig für die allmorgendlichen Blumenspenden an den Hausgott vom eigenen Garten, für das tägliche Pradakshina der Hausfrau um den Tulsitrauch und für bestimmte Baume, deren Zweige und Blätter man bei den Familienfesten nach Vorschrift brauchte. Wir wissen zwar über den altindischen Garten herzlich wenig, können aber annehmen, daß die geometrische Anlage auf eine alte einheimische Tradition zurückblickt. Die Einteilung in Quadrate mit dem Achsenkreuz, der mystischen Swastika der Inder, scheint für den Garten wie für den Dorfplan seit Alters oberster Grundsatz gewesen zu sein. Babars Klage über den Mangel an Garten in Indien dürfte, wie Havell bemerkt, wohl nur auf seine völlige Unkenntnis des Landes zurückzuführen sein. Wahrscheinlich brachte er dem Lande zurück, was in früheren Jahrhunderten von Indien nach Afghanistan an Gartenkunst



98 Palast des Mahārāna von Udaypur
(Nach E. Le Roche)

hinaufgetragen worden war. Wir können noch nicht abschätzen, wie viel indisches Kulturgut schon in sassanidischer Zeit nach Westpersien gebracht wurde. Jedenfalls ist die prinzipielle Übereinstimmung der persischen Plananlage mit der indischen und dieser mit dem altindischen Dorfplan auffallend.

Hören wir, zu den Palästen zurückkehrend, noch die Charakteristik von Fergusson Burgess: „Sie sind selten mit viel Rücksicht auf architektonische Symmetrie oder Wirkung angelegt, sind aber trotzdem immer pittoreske und meist sehr schmuckvolle Objekte in der Landschaft, wo man sie findet. In der Regel sind sie an felsigen Vorsprüngen gelegen, die in einen See oder Teich hineintragen oder über ihm hängen, in diesem Klima stets eine angenehme Umgebung für alle Bauten; und die Art, wie sie in die Felsen hineingepaßt sind oder ihnen zu entwachsen scheinen, führt häufig zu malerischen Kombinationen. Zuweilen sind ihre Fundamente mit Rundtürmen oder Bastionen befestigt, auf deren Terrassen sich das Schloß erhebt, aber auch sonst ist der Sockel meist bis zu beträchtlicher Höhe massiv emporgeführt in einer Art, die dem Gebäude einen wohlthuenden Anblick von Solidität verleiht: so leicht auch der Oberbau sein mag und häufig ist. Wenn man zu diesen natürlichen Vorteilen die Tatsache hinzunimmt, daß der vornehme Inder eines schlechten Geschmacks fast unfähig ist und daß alle diese Paläste genau das sind, was sie zu sein vorgeben, ohne etwas vorzuspiegeln, was sie nicht sind oder irgendeinen alten oder neuen Stil zu kopieren, außer den, der ihren Zwecken am besten entspricht — dann wird es nicht



99 Torfassade des Palastes Mán Singh auf der
Festung Gwál'or
(Phot. Diez-Niedermayer)



100 Straße in Gwál'or
(Phot. Diez-Niedermayer)

schwer sein, sich vorzustellen, was für dankbare Forschungsobjekte diese Rádschputen Paläste wirklich sind.“ Was Fergusson Burgess über die Unmöglichkeit der Vermittlung ihrer Schönheiten und Reize in seinem Handbuch sagt, gilt auch für uns. Ohne genaue Pläne und Interieuraufnahmen, die bisher fehlen, können wir weder von ihrer Raumanordnung noch von ihren intimen Schönheiten eine Vorstellung gewinnen. „Ein Palast ist nicht wie ein Tempel — ein einfaches Gebäude mit einer oder zwei Hallen und Cella, das hundert anderen gleicht, sondern ein großer Komplex von öffentlichen und privaten Gemächern, die als Ganzes mehr für den praktischen Gebrauch, als für die äußere Wirkung gruppiert sind.“

Einblick in die Höfe eines hindustischen Palastes bekommen wir nur in Gwál'or (Abb 101), bei den übrigen Beispielen müssen wir uns mit dem äußeren Anblick begnügen.

Auch in Südindien ist von den Palästen der alten Dynastien, der Pallava, Tschola, Pandya usw. nichts erhalten, und von Ruinen nichts bekannt geworden. Die paar Paläste (und Pavillons) in Madura, Tandschur, Vidschayanagar, Tschandragiri stammen aus dem 17 — 19 Jh. und stehen so sehr unter islamischem Einfluß, daß wir uns hier nur mit einem kurzen Hinweis begnügen können.

Einer der ältesten noch erhaltenen Rádschputen Paläste ist der von Mán Singh (1486—1518) erbaute am Burghügel von Gwál'or. Aus helldem Sandstein erbaut, beherrscht seine mächtige festungsartige Ostfassade mit ihren Rundtürmen die Stadt (Abb 99). Der untere Teil der Mauer ist wie bei vielen indischen Palästen



101 Mân Singhs Palast in Gwálíor
Raum an der Nordseite des westlichen Hofes
(Nach E. La Roche)

glatt und nur durch zwei Wulstbänder gegliedert dann folgt getragen von einem Gesims das mit den herzförmigen Blättern der *Ficus religiosa* geschmückt ist ein Blendarkadenfries von festlicher Anmut Seine durch spaltige Furchung belebten Pfeiler tragen würfelige rautengeschmückte Kapitäle und die gehüllten Krönungen der Shikharas Zwischen den Pfeilern sind gewellte Toranabögen eingespannt Das Eingangstor (Abb 99) in den Vorhof hat einen reich ornamentierten Türsturz und Torbogen darüber einen Altar der bei festlichen Einzügen als Musikergalerie gedient haben dürfte mit durchbrochenem Steingitter Über der Blendbogengalerie ziehen sich Balkongalerien von Konsolen gestützt gekrönt von den Turmbalkonen mit ihren tropenhelmartigen Kuppeldächern die ursprünglich mit vergoldetem Kupferblech bedeckt waren Die Fassade ist außerdem mit farbigen Flieseneinlagen geschmückt Vom Vorhof aus gelangt man in die beiden hintereinander gelegenen Innenhöfe um die die Wohnräume liegen Das Erdgeschoß des östlichen Hofes wird beschattet durch ein gewelltes Vordach aus Steinziegeln mit Blattschmuck getragen von Löwenkonsolen Die Tore haben weder toranaartige Abschlüsse Die Wände sind in horizontale Streifen geteilt die mit grellfarbigen Fliesenmosaikfarbig geschmückt sind Der dreiteilige Erker des Zenana (Harem) wird von reich skulptierten Konsolen getragen Der kleinere westliche Hof erhielt ein eigenartiges Antlitz durch die fast komisch wirkenden mächtig ausladenden Rundkapitäle und die reiche Steinnormentik mit Durchbrucharbeit Im angrenzenden Querraum läuft oben ein Gang herum durch durchbrochene Sandsteinbrüstung hohes Seitenlicht eindringt Hofeintritt dieser Gang wie man auf Abb 101 sieht durch ein tiefes Steingitter geschlossen und ein solches kerkert auch typischartig die Brüstung

Prächtige Paläste erbauten ferner in Râdschputâna die Râdnâfîrsten erst in Tschitor dann nach 1568 in der



102. Palast in Datlyā (Nach E. B. Havell)

gekrönt, die in Verbindung mit den kleinen Zierkuppeln und der zentralen Kuppel dem mächtigen Block eine reich gegliederte Krönung geben. Die Hauptfront spiegelt sich im davor liegenden Teich.

zweiten Residenz, dem pittoresk am Pitschola See gelegenen Udaypur (Abb 98). Im Gegensatz zu seiner durch die vielen Türme erwirkten Gelöstheit, die sich gut in den Rahmen seiner heiteren Umgebung fügt, zeigt der Palast von Datlyā in Bundeschand aus dem 17. Jh. eine ernste geschlossene kubische Masse von Granit, die sich auf einem ca. 12 m hohen Unterbau erhebt (Abb 102). Von den vier Stockwerken schließen die beiden obersten einen Hof ein, aus dessen Mitte ein zweiter vierstöckiger turmartiger Bau mit den Privatgemächern sich erhebt. Die beiden untersten Stockwerke, die sich über die ganze Baufläche ausdehnen, enthalten die offiziellen Empfangs- und Staatsräume. Die größeren Räume der oberen Stockwerke liegen in den vier Ecken und Mitten der Fassaden und sind mit Kuppeln

Systematik der Baukunst

1. Baustoffe und Bauwerk

Die prinzipielle Stellung der Inder zum Baustoff und seiner Verarbeitung hat With in seinem vortrefflichen Buche über Java bereits charakterisiert. „Gegenüber dem Begriff der Masse als elementarem Prinzip der Verwirklichung, der Erdhaftigkeit und der Realität treten die Verschiedenheiten der Stoffarten ganz in den Hintergrund, schrumpfen die Materialbesonderheiten wie zwischen Holz und Stein zu nebensächlichen Erscheinungsformen zusammen. Die Masse wird gewissermaßen unter ihrem philosophischen, aber nicht unter ihrem naturwissenschaftlichen Aspekt angesehen und behandelt und die Form nicht gegenständlich, sondern kosmisch orientiert. Eine Einfühlung in die stofflichen Bedingungen, in die Besonderheiten von Stoffarten und ihre spezifischen Strukturen hat es nicht gegeben und würde soviel bedeuten, als die künstlerische Wirkung durch Bezugnahme auf materielle Bedingungen trüben und ihren Gültigkeitscharakter abschwächen. Man baute und bildhauerte fast ausschließlich in dem Materiale, das man vorfand, und formte in diesem Materiale, unbekümmert um seine besonderen Materialbedingungen.“

Diese prinzipielle Grundlegung gilt für ganz Indien. Trotzdem dürfen wir die Frage nicht mit dieser Feststellung bewenden lassen und können eine, wenn auch knappe, Rechenschaft über die materiellen Gegebenheiten, ihre Verteilung, Anwendung und Auswirkung nicht umgehen. Denn oft werden sie doch von schicksalhafter Bedeutung.

Die Ausgrabungen, die uns allein über Art und Verbreitung der Baustoffe in den älteren Perioden Aufschluß geben können, sind in Indien eben im besten Gange und es wird Jahrzehnte

brauchen, bis wir zu einem abschließenden Urteil darüber gelangen können. Vorläufig bringen sie fast jedes Jahr Überraschungen. Fest steht heute schon, daß die in den anderen Kulturländern Asiens gebräuchlichen Baustoffe auch im alten Indien angewendet wurden. Lehmklötze und Lehmziegel, Backstein, Stein, Holz und Rohr. Da die Halbinsel alle Arten von Landschaften aufweist, Urwälder, Dschungel, Sumpfigenden, Lehmländer und Gebirgsländer, war man stets vom Material abhängig, das der Boden zur Verfügung stellte. Nur für besondere Luxusbauten oder



103 Der Felsentempel in Elephanta
(Phot. Dietz Niedermayer)

Heiligtümer wurde etwa Holz oder Steinmaterial auch von weiterher geliefert. Es ist selbstverständlich, daß die Ackerbauer ihre Wohnhäuser nur aus billigem bodenständigem Material bauten, also im Indusland vorwiegend aus Lehm und Rohr, im Gebirge vielfach aus Bruchstein, aber auch aus Holz, das schon mehr Arbeit erforderte, im Gangesland aus Rohr und Holz und so fort durch ganz Indien gemäß dem oft wechselnden Boden. Die alten Hausbauten sind jedoch ebenso wie die Dorfanlagen, wie schon S 79ff ausgeführt wurde, für die spätere historische Baukunst vielfach von grundlegender Bedeutung, daher wohl zu beachten.

Die Bauernhöfe auf den Bharhutreliefs (Abb 93) sind offenbar aus sonnengetrockneten Lehmziegeln erbaut, wie wir sie in gewissen Teilen Indiens, besonders im Pendschab heute noch finden und mit tonnenförmigen Dächern gedeckt. Diese sind entweder halbkreisförmig oder spitzbogig und bestanden wohl stets aus einem mit Matten und Lehmziegeln belegten Rohrgerüst. Strogedeckte Dächer dieser Art haben heute noch die bengalischen Bauernhäuser. Der schweren Regengüsse wegen sind sie steil und weit herabgezogen. Diese Bengali-Häuser zeigen auch noch die schon in den Zaubersprüchen des Atharvaveda indirekt beschriebene uralte Bauweise der Rohrhütten, deren Hölzer mit Bast verbunden wurden. „Der alle Schätze enthaltenden Hütte lösen wir auf die Knoten der Strebepfeiler, der Stützbalken und der Deckbalken“. „Ich löse auf die Knoten an den Sparren, an den Riegeln, an den Verbänden und am Rohr, an den Seitenpfosten, an den Klammern an den Rohrbüscheln und an den Verbänden“. Gemeint sind die unsichtbaren Schlingen des Zaubers, die beim Beziehen der Hütte durch die Zaubersprüche gelöst werden sollen und die man in die wirklichen mit hinein verknötet dachte (vgl. Zimmer I c S 151 f). Später erst wurde für anspruchsvollere Häuser geschnittenes Holz benutzt, das Gelegenheit zur Entwicklung der reichen Bauornamentik bot, durch die sich die indische Baukunst auszeichnet.

Es ist uns durch Arrian überliefert, daß Städte an Flußufern und in Niederungen aus Holz, solche in höheren, beherrschenden Lagen, wo sie Überschwemmungen weniger ausgesetzt waren, aus Lehm oder Ziegeln erbaut wurden. Diese Feststellung bezieht sich auf die Zeit des Megasthenes, des seleukidischen Gesandten am Hofe des Mauryakönigs Tschandragupta (vgl. S 1f). Arrians Überlieferung wurde durch die neueren Ausgrabungen in Pataliputra, wo man

Reste der alten Holzpfiler fand und der Lehm- und Rohziegelmauern von Shrāvastī, Bhīta und anderen Städten bestätigt

Ziegel, die über das 4. Jahrhr zurückreichen, wurden in den Gangesebenen nicht gefunden, und es ist nicht wahrscheinlich, daß sie in diesem Teil Indiens vor der Ashokazeit verbreitet waren. Die schwerfällige Gestalt und mündere Qualität der in Sārnāth und anderen Orten in der Ashokaperiode verwendeten Ziegel verraten die noch geringe Erfahrung in der Herstellung dieses Materials. (Die Ziegel der Mauryazeit in Sārnāth messen bis zu $55 \times 33 \times 10$ cm, jüngere $40 \times 20 \times 5$ cm, übertreffen also die babylonischen an Größe. Vgl meine Backsteintabelle in „Islamische Baukunst in Churasan“ (Folkwang Verlag 1923) S. 170 und H. Hargreaves, Excavations in Sārnāth in Arch. Surv. of India, A. R. 1914/15 S. 109f.)

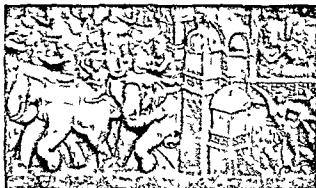
Dagegen hat sich Marshall's Vermutung, daß die Ziegelfabrikation im Indusland und den nordwestlichen nahe an Persien und Mesopotamien heranreichenden Provinzen Indiens älteren Datums sei, durch die neuesten Ausgrabungen im Pendschab glänzend bestätigt. Man deckte in Mohendso Daro und in Harappa Reste von groß angelegten Bauten aus gebrannten Ziegeln \times T mit Fußböden aus farbig glasierten Ziegeln auf, die mit einer bisher unbekannten altindischen Bilderschrift versehen sind und in eine in diesen Gegenden prähistorische Zeit, in das 6.—2. Jahrhr v. Chr. zurückreichen. Die Ruinen bestehen aus älteren Strata und jüngeren Ruinen. Ein Riesenstüpa aus Ziegel wird ins 2. Jahrhr v. Chr. angesetzt (Ill. London News Nr. 532 v. 20 Sept. 1924). Bis hierher scheint also die babylonische Backsteinarchitektur ihre Ausläufer gesendet zu haben. Seit jener Zeit muß man mit einer kontinuierlichen Entwicklung der Ziegelbaukunst in Indien rechnen, die freilich erst später auf Grund topographischer Vorarbeiten wird festgelegt werden können. Alte Ziegel mit Maurerzeichen und mit Inschriften wurden in den verschiedensten Teilen Indiens gefunden (Rhys Davids, Buddhist India S. 121). Auch wird von Ziegelbauten in fast allen alten Texten, den Dschatakas, Vinayas und Puranas häufig gesprochen. Ein deutlich bestimmbarer Ziegelbau zeigt die Amarāvattireliefs (Abb. 104). Sie wurden für den Hausbau sehr viel verwendet, die Wände jedoch meist mit Tschunamstück überzogen und bemalt. Sehr verbreitet war der Ziegelbau im Indusgebiet und in der Landschaft Sind, wie die Ausgrabungen beweisen. Aber auch in den östlich gelegenen buddhistischen Wallfahrtsorten wie in Sārnāth und Bodhi Gayā gab es zahlreiche bedeutende Ziegelbauten. In Sārnāth waren der nach seinem Zerstörer so benannte Dschagat Singh Stüpa aus der Mauryaperiode und viele andere Bauten aus Ziegel erbaut, wovon heute nur noch die Basen erhalten sind (cf. Daya Ram Sahni und Vogel, Catalogue of the Museum at Sārnāth, Calcutta 1914). In Bodhi Gayā steht heute noch an der geheiligten Stelle der Erleuchtung ein großer aus Ziegel erbauter Tempel, der in seiner heutigen Ausstattung freilich nicht über das 9.—10. Jahrhr zurückdatiert werden darf und himmanische Formen hat.

In Südinid ist die Ruine der strukturellen Tschaityahaile in Guntupalle ein sehr wichtiges Ziegelbaudenkmal (Arch. Survey, A. R., Madras 1917). Dieser apsidale Hallenbau von ca. 18 m Länge und 5 m Breite hatte $1\frac{1}{2}$ m starke Ziegelmauern und war mit Ziegeln eingewölbt. Da die Decke eingestürzt ist, läßt sich die Wölbetechnik nicht mehr feststellen.

Im allgemeinen spielte jedoch trotz der vielen zerstörten Ziegelbauten das Ziegelmaterial im Tempelbau eine dem Stein weitaus untergeordnete Rolle. Es wurde mehr für die oberen Stockwerke von Gebäuden und Türmen, ferner Nebenbauten und kleine Tempel benützt. In der tempelreichen Provinz Orissa eignet sich, wie Ganguly feststellte, die Erde nicht dafür, daher fehlen Ziegelbauten fast gänzlich.

Daß der Steinbau in Indien sehr weit zurückreicht, beweisen die Reste der kyklopischen Mauern von Radschagriha, der von Bimbisāra, dem Zeitgenossen Buddhas erbauten Residenz (cf. V. H. Jackson, Notes on old Rajagriha, Arch. Rep. 1913—14). Freilich wurde sonst bis heute kein Steinbau vor der Ashokazeit bekannt. Sir Marshall führt diesen merkwürdigen Mangel an alten Denkmälern aus jener Zeit, in der die Inder zweifellos schon eine gut entwickelte blühende Zivilisation hatten, auf das Überwiegen des Holzbaues und die zerstörende Kraft des Klimas zurück (The Cambridge hist. of India I, 612). Aber müssen wir angesichts der oben erwähnten neuesten Ausgrabungen sehr alter Ziegelbauten nicht auch für den Steinbau noch mancher Enttüllung gewartig sein? Jedenfalls ist der Streit, ob der Steinbau erst durch den alexandrinischen Einfall und die Griechen nach Indien gebracht wurde, m. E. schon deshalb hinfällig, weil der indische Steinbau ohne Bindemittel und ohne echten Bogen und Wölbung schon durch seine entschieden mangelhafte Werkart die Unkenntnis der hellenistischen Steinbautechnik beweist.

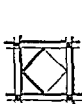
Er erscheint vielmehr mit seinem Vorkragesystem als einfache Fortsetzung des allgemein verbreiteten prähistorischen bzw primitiven Steinbaues. Die indische Kunst hat ja trotz ihrer unvergleichlichen Größe und Schönheit mehrere Merkmale mit der Kunst der primitiven Völker gemein. Jedenfalls war je doch der Stein in historischer Zeit der für den Tempelbau weitaus meist verwendete Baustoff. Ganguly zitiert eine Wertskala aus dem Babishya Purana, der zufolge die Belohnung der Götter für einen



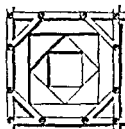
104 Relief vom Stöpa in Amarāvati

Ziegelbau zehnmal höher sei als für einen Rohr- oder Holzbau, aber für einen Steinbau wieder zehn mal höher als für einen Ziegelbau (I c S 103). In den Puranas finden sich auch zahlreiche Stellen mit Vorschriften für Stein- und Ziegelbau und Ganguly sieht darin einen Beweis für die Selbständigkeit der indischen Steinbaukunst, die ihre eigenen Traditionen hatte. Der Steinbau übernahm allerdings die vom bildsamen Holz vorgebildete reiche Bauornamentik und entwickelte sie werkmäßig zu einer unerhörten Pracht und Mannigfaltigkeit, neben der auch unsere Gotik zurucktreten muß. Verwendet wurde vorwiegend Sandstein und Granit. Da neben gab es besondere harte feinkörnige Steinsorten, wie den an den Orissatempeln für Architrave und Rahmungen verwendeten Chlorit, die sich für jene exakte messerscharfe Detailarbeit eigneten, die uns an vielen Tempeln heute noch in Erstaunen setzt. Die Fassaden wurden übrigens in Orissa häufig mit einer roten Farbe gefarbt, die ihnen heute eine schöne Patina verleiht. Dagegen ist die Verkleidung mit Stuck in jungerer Zeit eine Verfallerscheinung. Der Mauerbau wurde in Indien in der Regel ohne Mortel durch einfache Schichtung der exakt zugehauenen Quadern vollzogen. Und zwar wurden zunächst die Außen- und Innenwand aus sorgfältig behauenen Blocken errichtet, dann der Zwischenraum ausgefüllt. Auch dieser wurde, wie Ganguly an Ruinen in Orissa konstatieren konnte, sorgfältig mit horizontalen Steinschichten ausgefüllt, ferner sind keilförmige Platten, die mit eisernen Klammern verbunden sind, eingelegt, um die Stabilität zu erhöhen. Die Vertikalbindung ist so angeordnet, daß die Vertikalfuge in den zwei nächstliegenden oberen und unteren Schichten keine Fortsetzung findet. Diese Bindung finden wir auch im etruskischen Mauerwerk (z. B. an der Porta Marzia in Perugia), sie könnte also wie die Vorkragetechnik, pelagischen Ursprungs sein. Die sorgfältige Bindung war die Voraussetzung der Haltbarkeit dieser mortellosen Mauern und die frühe Zerstörung vieler indischer Tempel hat, wie Ganguly bemerkte, in der nachlässigen Anordnung der Bindung ihren Grund.

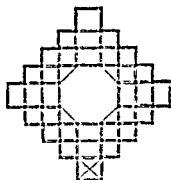
Da die radiale Wölbung in Indien vor der islamischen Invasion keinen Eingang fand, mußten alle Raumspannen durch Vorkragen und horizontale Balken eingedeckt werden. Cellawände wurden zu diesem Zweck bis zur Höhe eines Raumkubus geführt, dann wurden die Steinlagen horizontal vorgekragt, und den Raum für die Überdachung zu verengern. Die Hochführung der Cellabauten war also schon durch diese Bautechnik bedingt. Da die Steinbalken allein bei größeren Spannungen, wie Toren, größeren Zellen oder Hallen den Druck



105 Schema der Deckenkonstruktionen (Nach Ferguson)



106 Plan einer Dschaina Kuppel



107 Plan einer Dschaina Vorhalle

der daraufliegenden Last nicht ertragen hätten, wurden häufig eiserne Traversen einge-
zogen

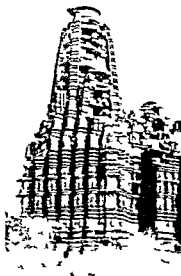
Für die in Indien schon im ersten Jahrtausend verbreitete Eisenindustrie ist ja die Eiserne Säule in Delhi das beste Denkmal (vgl. S. 13). Dabei handelt es sich um rostfreies Eisen, dessen Herstellung in Europa erst in neuester Zeit gelang. Eine Eiserne Säule von der Größe jener in Delhi wäre in Europa vor etwa 1850 noch kaum möglich gewesen.

Der Widerstand der Indier gegen die Anwendung des echten radialen Bogens drückt sich in dem indischen Axiom: Ein Bogen schläft nie aus. Sie bevorzugten den mit vorkragenden Horizontalschichten gebauten Bogen, weil dieser in sich ruht und keiner Verstrebungen und Hintermauern bedarf. Seine Stabilität ist freilich auch bedingt und hat sich in Indien sehr häufig durch Einbruch infolge von Verschleibungen als trügerisch erwiesen. Im Verband von Stadtmauern sind zweifellos echte Bögen sicherer als scheltrechte. Die Überkragungstechnik bedingte jedoch in Indien den Spitzbogen, der so seinen zweckmäßigen Ursprung fand. In der hinduistischen Baukunst jedoch als strukturelle Gestalt nicht durchgedrungen ist, sondern auf die Gandharaecke beschränkt blieb.

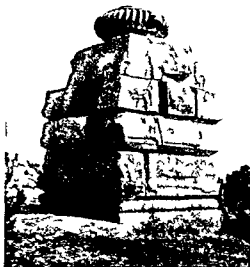
Auf die Raumeindeckung übertragen, wurde nun das indische Vorkragungs- und Überkragungssystem von grundlegender gestaltbildender Bedeutung. Für wirkliche Hohlkuppeln ergab sich dadurch die hohe Spitzform. Hohlkuppeln spielten jedoch im indischen Tempelbau keine Rolle und kommen auch nur an buddhistischen Gandhārabauten vor (vgl. Foucher, *L'art gréco-bouddhique du Gandāra* I, 114). Die aus Bambus entstandene Shikharaforn kam der indischen Wölbetechnik halben Weges entgegen. Die Shikharas sind jedoch wohl seltener Hohltürme, wie das hier wiedergegebene Schema vermuten ließe (Abb. 108), sondern Vollbauten, wie die Ruine Abb. 109 zeigt, die durch ihre Flankenöffnung einen lehrreichen Einblick in die Bautechnik dieser Turme gibt. Aber nicht solche Turmwölbungen, sondern die Einwölbung der Pfeilerhallen, der Mandapas zeitigte den eigentlichen indischen Wölbstil, wenn man ihn so nennen darf. Die ältesten indischen „Horizontalkuppeln“ finden wir in den Dschainabauten Westindiens, in Mount Abu Palitana und Gurnār (vgl. S. 74f.) vom 11. Jahrh. an. Das Prinzip dieses Eindeckungs-



108 Schnitt des Yuddhischtira Tempels Mahendragiri (Nach A. R. Madras 1916)



109 Shikharu temple in the N. chit
in the Konstruktion
(nach Havel)



110 Bhimas Temple in the Mahendragiri hills
(nach A. R. Mitra 1916)

systems veranschaulichen die Abb. 105f wiedergegebenen Schemata. Die Einheit bildet ein durch vier mit Architraven verbundene Stützen gebildetes Quadrat, dessen Ecken mit Balken überquert werden, so daß die noch bleibende rautenförmige Öffnung mit einer meist ausgehöhlten (und reich ornamentierten) Platte zugedeckt werden kann. Die möglichen Kompositionen zeigen die Figuren. Größere Quadrate brauchten Zwischenstützen und führten zur achteckigen Eindeckung, deren Reihung in größeren Hallen zu reizvollen Kombinationen führte. Die allseitige Erweiterung dieses Systems geschah jedoch durch Vorsetzung von Säulen auf allen vier Seiten, wodurch abgetreppte Raumkörper entstanden, deren Eingänge in den Ecken liegen (Abb. 107). Man pflegt diese Art von Eindeckung aus der Holzkonstruktion abzuleiten, ohne daß dafür ein Beweis oder eine Notwendigkeit vorläge. Jedenfalls hat das Holzmaterial, die langen Balken, nicht zu dieser Methode gezwungen. Der Druck war in diesen Säulenhallen wiederum ein vertikaler, daher konnten Verstrebungen aller Art wegfallen. Auch Wände waren überflüssig und waren oft durch Schranken ersetzt. Die Überleitung führte vom Achteck über das Sechzehneck zum Kuppelbau. Die Kuppeln erhielten eine horizontale Dekoration in konzentrischen Ringen statt mit vertikalen Rippen.

Der Steinbau reicht in Indien in die vedische Zeit zurück, worauf nicht nur die Veden selbst, sondern auch die ältesten Denkmäler, die kyklopischen Mauerreste von Radschagriha, der von Bimbisara im 6. Jahrh. v. Chr. verlassenen Residenz schließen lassen. Doch dürfte ja der Steinbau in jener Zeit auf wenige Plätze, die geeignetes Material boten, beschränkt geblieben sein, wie Sir Marshall vermutet (The Cambridge history of India I 616). Das Manasarâ gibt auch

eine Einteilung der Bauten auf Grund der Einheit oder Mehrheit der verwendeten Baustoffe. Einheitliche Bauten heißen *Sudha*, reine, solche aus zwei Baustoffen, wie Stein und Ziegel *Misra*, gemischte, mehrstoffige endlich *Samkirma*, verschmolzene.

Können wir die Werkart der struktiven Bauten von den Denkmälern ablesen, so künden uns weder die Felshöhlbauten noch die aus dem gewachsenen Fels gehauenen Tempel von Mavalipuram, Elura u. a. O. etwas über die hier angewendete Technik. Die indische Literatur schweigt darüber. Auch M. Ganguly, der seine heimische mündliche und schriftliche Tradition kennt, weiß in seinen Ausführungen über die Orissa-Höhlen über die technischen Gepflogenheiten nichts zu sagen. Daß die Schwierigkeit der Felsbearbeitung mit der Qualität des Gesteins wechselte, versteht sich von selbst. Der Orissa-Sandstein war relativ leicht auszuhöhlen. Allein man schreckte auch vor dem Granit nicht zurück, wie Mavalipuram zeigt. Sehr geschickt wurde in den Höhlenbauten durch Systeme von Löchern, Rinnen und Abzugskanälen für den Abfluß des Sickerwassers gesorgt. Können wir uns die Technik der Aushöhlung der unterirdischen Tempel und Sale und Galerien noch vorstellen, so versagt unsere Phantasie völlig angesichts der aus dem Fels skulpierten von Elura oder Mavalipuram. Trotz aller technischen Errungenschaften unserer Zeit stehen wir vor ihnen wie vor Wundern.

2. Die Baugestalten

Holz ist das bildsamste Baumaterial und da es in Indien reichlich vorhanden ist, im Gegensatz zu den anderen alten Kulturländern, wie Ägypten, Mesopotamien, Iran und Nordchina, wurde es der gestaltenbildende Baustoff der indischen Architektur. Mit einer schon ausgebildeten mythokosmischen Weltanschauung ausgerüstet, besiedelten die Indoarier um die Mitte des zweiten Jahrtausends v. Chr. die Flußtäler Nordindiens und bauten ihre Hütten, Dörfer und Opferplätze aus Baumstämmen, deren Anordnung, wie wir aus den S. 80 zitierten Rigveda Sprüchen schließen können, schon in ältester Zeit nach festgelegten Vorschriften vorgenommen wurde, um die Gottheiten magisch mit den Bauwerken zu verbinden. So wurden die von der Priesterschaft geschaffenen Mantras, die Zaubersprüche, in Indien sogleich oberste Gestaltungsfaktoren und die so ausgebildeten Gestalten, tektonische wie ornamentale, wurden unantastbare Symbole der Gottheiten und vorgeschriebenes Material für die Bauhandwerker. Diese Bildungen vollzogen sich in den Dorfsiedlungen der vedischen Zeit und wurden von der buddhistischen, als der ältesten Monumentalbaukunst schon fertig übernommen und in Stein, Ziegel und Ton nachgebildet.

So kommt es, daß wir die ältesten Tschaityafassaden, wie Kondanê (Abb. 22) schon mit architektonischen „Ordnungen“ geschmückt finden, in denen die Einzelgestalten in bestimmten Folgen angeordnet sind. Diese „buddhistische Ordnung“, wie sie Jouveau-Dubreuil nennt, besteht nicht aus Säule und Gebälk, wie die uns vertrauten Ordnungen, sondern aus einer Basis mit Balustrade, Fenster, stufenförmig vorkragendem Gebälk und lotusblattförmigem Sonnenfenster, also aus jenen Elementargestalten, die in Indien mit esoterischer Symbolik gefüllt waren. Diese Esoterik war ja auch Voraussetzung für die Gestaltung der griechischen Ordnungen, nur wurde sie von der bisherigen materialistischen Kunstgeschichte nicht in Betracht gezogen, ist übrigens auch als Geheimnis nicht ohne weiteres zu errunden.

Die Balustrade ist der Ornament gewordene sakrale Zaun (*icdikâ*) der alten vedischen Opferplätze, der im Buddhismus als Stützenzaun monumentalisiert wurde. Dieser Holzzaun ist profaner Herkunft, er umhegte nicht nur Einzelgehöfte, sondern auch das Dorf, fungierte

also als Mauer. So waren, entsprechend hoher, die „holzernen Mauern“ gestaltet, von denen uns die alten Schriftsteller und indischen Quellen berichten. Mit dem Zaun waren meist die Tore (*toranas*) verbunden, die ebenso aus Holzgestalten in Stein übertragen wurden und die noch auf den Reliefs von Sântschu und Amarâvati als holzerne Dorf- und Stadttore zu sehen sind. Über den Stadt- oder Festungstoren befand sich meist ein Wachthaus mit Tonnendach aus Bambus und Holzpalisaden (Abb. 109). Dieses althergebrachte Torgebäude wurde Vorbild für das spätere indische Festungstor mit dem *naubat Khâne* (pers.), der Musikgalerie, wie sie heute noch in Indien und Persien verbreitet sind. Dieses vedische Torana mit den drei Querbalken, die gleich den drei horizontalen Balken des Zaunes die göttliche Dreieinheit, im Buddhismus also Buddha, Dharma und Sangha symbolisierten, verschwand mit den anderen vedischen Baugestalten in den ersten Jahrhunderten unserer Ära. In den Adschantâmalerien ist schon ein anderes Tor typisch, das dem Ziegel- und Steinmaterial besser entspricht (Tafel X).



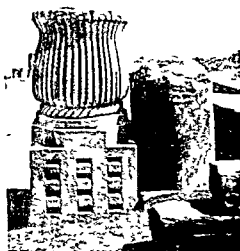
111 Hti eines Stûpa
(Nach A. B. Havell)

Das Gitterfenster als nächstes Glied der Ordnung hatte in den Holzgitterfenstern der Häuser sein Vorbild. Das nach oben vorkragende Stufengesimse krönte als Hti die frühen Stûpen und Dâgobas ebenso wie die Säulenkapitale der frühen Felsenvihâras. Ob es ursprünglich eine reine Holzgestalt war oder mit dazwischenliegenden Ziegelschichten gebildet war, wie Jouveau-Dubreuil annimmt, sei dahingestellt. Wahrscheinlich stammt diese Gestalt vom vedischen Altar und lebte deshalb in der buddhistischen Architektur als Stûpenkrönung und Ornament weiter, um ebenfalls sehr früh zu verschwinden.

Als einzige Gestalt der „buddhistischen Ordnung“ vedischen Ursprungs hat sich das Sonnenfenster erhalten. Als *Kudû* wurde es eine der beliebtesten Schmuckgestalten der süd- und mittelindischen Baukunst (Abb. 123).

Obwohl Säule und Pfeiler in der buddhistischen Ordnung, die als Dekoration der Fassaden diente, nicht vorkommen, waren sie doch eine verbreitete Gestalt der buddhistischen Architektur. Darin scheint mir der Beweis zu liegen, daß die Säule nicht vedischen Ursprungs ist, sondern erst in der Ashokazeit in die indische Baukunst eingeführt wurde und daß hier die persische Säule, die ja in der indopersischen Satrapie des Darius im Indusland bekannt gewesen sein muß, anregend gewirkt hat.

Die Ediktsäulen Ashokas stehen den persischen noch sehr nahe. Schon in der Mauryaperiode aber vollzog sich, wie die Bharhutreliefs beweisen, die eigenartige indische Gestaltung der Säule. Offenbar wirkten dabei zwei Urgestalten zusammen. Die von den persischen abzuleitende zylindrische Steinsäule der Ashokazeit mit dem glockenförmigen Lotuskapital und der primitive vier- oder mehrseitige Holzpfeiler, der aber im 3. Jahrh. v. Chr. auch schon als Steinpfeiler der Stupenzüune in der Monumentalkunst heimisch ist (Abb. 8, 16). Diese beiden Urgestalten wirkten sogleich aufeinander ein, so daß wir schon in den ältesten Felsbauten, wie in den Vihâras von Bhâdschâ und Nâsik eine fertige Säulengestalt antreffen, die sich am besten als eine Kombination von Holz- und Steinformen erklären läßt. Diese frühbuddhistische auch im Tschaltja von Kârlı stehende Säule besteht aus einer Stufenbasis, einem topfartigen Säulenfuß, dem achtseitigen Schaft, einem stark ausladenden Lotusglockenkapital, das in Bhâdschâ eingeschnürt ist und einer umgekehrten Stufenterrasse als Basis für die Deva-Gruppe. In Kârlı ist zwischen dem Glockenkapital und der Stufenterrasse ein geriefelter Torus eingeschoben, von dem unten die Rede sein wird (Abb. 36). An dieser so gestalteten Säule nun stammt die Stufenbasis vom Holzbau, der Topf von der alten Holzsäule, die man der Erhaltung wegen in einen irdenen Topf stellte, der abgefastete Schaft aus der Holztechnik, das Glockenkapital von den perso-indischen Ashokasäulen, während die krönende Stufenterrasse wieder eine Holz-Ziegel-Gestalt ist. Diese Säule ist jedoch auf die frühen Felsbauten beschränkt, wo sie nicht nur als — scheinbare — Stütze, sondern auch als Stambha vor dem Eingang erscheint (Kârlı) und



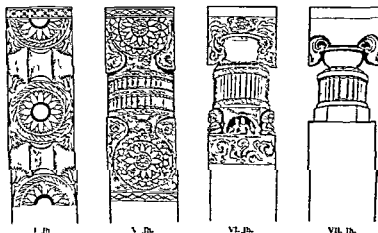
112. Kapitäl und Stumpf einer Gupta Säule
in Santschä

(Nach Sir J. Marshall A. B. 1913—19)



113. Kapitäl aus Adschantä 7. Jh
(Nach Havell, A. B. A. 1.)

sich dadurch als Nachkomme der Ashokastambas ausweist. Der Felsenbau mußte schon aus rein technischen Gründen dem vierseitigen Pfeiler den Vorzug geben, der denn auch in Adschantä und Elūra fast ausschließlich als Stütze auftritt, mit Ausnahme der Tschaityahallen, wo der vielkantige Pfeiler anfangs ohne Basis und Kapitäl herrscht (Abb. 22). Die Massigkeit dieser vierseitigen aus dem gewachsenen Felsen geschlagenen Stützen wurde durch Kombination mit verjüngten zylindrischen und vielkantigen Zwischenstücken mit Kapitälern abgeschwächt



114—117 Geschichte der nordindischen Säule
(Nach Jouveau-Dubreuil)

(Abb 103) Die Zurückführung dieser verjüngten Zwischenstücke zur Viereckigkeit der unteren Hälfte ergab ein Würfelkapital das sich an den vier Ecken in Ranken voluten auflöste und schließlich durch vaseartige Rundung des unteren Teiles zu einer neuen Kapitälform führte die eine gewisse Verwandtschaft mit dem jonischen Kapitäl hat, ohne mit ihm genetisch zusammenzuhängen (Abb 113) Als

Ausgangspunkt dieser Entwicklung des nordindischen Pfeilers nimmt Jourveau Dubreuil sehr überzeugend das vom Holz her kommenden Zaunpfeiler der Stöpen an, welche die intermittierende Verjüngung durch



115 Der Felsentempel in Elephanta

Ablösung und die auch an den späteren Steinpfeilern noch gern verwendete Schmückung mit Lotusrosetten zum ersten Male zeigen (Bharhut, Bodhi-Gaya u. a. O.). Abb 114 gibt ein Bild dieses Ablaufes. Während dieses Kapitäl auf Nordindien beschränkt blieb, erscheint das zweite Kapitäl in variiertester Gestalt auch an den südindischen Denkmälern, wo es als fester Bestandteil der „dravidischen Ordnung“ bis heute lebt. Diese zweite Hauptform des indischen Kapitäls besteht ursprünglich aus einem nach unten gestülpten Blattsturz und einem emporstrebenden Blattkehl (Abb 118) knüpft also an die persische Kapitälform, die in der indischen Satrapie des Darius (vgl. S. 1) wohl eine zweite Heimat gefunden hatte, um bald einen flachgedrückten Polster zwischen diesen beiden Gliedern zu nehmen, der ein wichtiger Bestandteil wird und neben dem die beiden anderen Teile oft zurücktreten (Abb 115). Er nahm die Symbolik des Amalaka an (vgl. S. 98) und erscheint später an der astylaren Architektur des nordindischen Shikharatempels sowohl wie auch im mittelindischen „Tschalukyastil“ als selbständiges, oft wiederholtes Schmückglied (Abb 58). Zwischen diesem Polster und der Decke vermittelt in den Felsbauten gewöhnlich ein wiegenförmiger Kämpfer (Abb 115). Auch dieser Kämpfer ist ein fester Bestandteil der südindischen Säulen und beweist die gemeinsame Wurzel beider Stützgestalten ebenso wie die ähnlichen Kapitälbildungen.

Von der Gestalt der südindischen Säule nun geben die Abb. 125 und 128 eine genügende Vorstellung. Die Pfeiler der zahlreichen kleinen Felsentempel des 6.—7. Jahrh. im Arcot Distrikt, der das Hinterland von Madras und Pondicherry bildet, sind hier einheitlich vierseitig mit abgefasster, also prismatischer Mitte geschmückt mit Lotusrosetten und ausladend in das gleiche wiegenförmige Kapitäl wie es für die nordindischen Felsentempel typisch ist und das ebenso wie die kubischen Pfeiler von einem vorausgegangenen Holzstil herkommt. Während sich jedoch, wie wir oben gesehen haben, in den Felsbauten von Adschantä aus diesem kubischen Pfeiler eigene ornamentale Pfeiler und Kapitäle entwickelten, tritt hier in Südindien in den späteren Höhlen des 7. Jahrh. in Mavalliparum der bisher typische, kubisch prismatische Felsentempel zurück und an seine Stelle treten elegante dünne Pfeiler mit Polsterkapitälern, die meist von Löwen getragen werden. Auch diese Pfeiler gehören mit den nordindischen einer Familie an, wenn auch schon kleine Unterschiede vorhanden sind, die nun vom 7.—17. Jahrh. immer ausgeprägter werden, wie Abb. 129 zeigt.

Übrigens sind ja in einigen Pfeilersälen von Adschantä vornehmlich in Höhle II und I aus dem 7. Jahrh. eine Menge von Holzbauten-Motive aus der zeitgenössischen Höremsarchitektur, die vorwiegend aus Holz bestand



116 Indra Sabhā Tempel in Ellūra
(Phot. Dr. z. Niedermayer)

adschantā bemerken wir noch eine gewisse Freizügigkeit und Variabilität in der Anordnung der Einzelglieder. Die normative Festlegung ihrer Formen, Proportionen und Reihenfolge geschah in den Bauhütten der großen Tempelbauten und wurde in den Silpa Shāstras schriftlich fixiert. So entstanden die „Ordnungen“, an die sich die offizielle religiöse Baukunst zu halten hatte.

Das Mānasāra, die verbreitetste südindische Redaktion der Silpa Shāstras, gibt für die verschiedenen Säulenformen eigene technische Bezeichnungen, die die Säule auch symbolisch betonen. Die viereckige heißt *Brakmāhanda*, die fünfseitige *Shivakānda*, die sechseckige *Shandakānda* (d. i. Kumāra, Sohn der Umā Pārvatī und des Shiva), die achteckige *Vīṇakānda*, die sechzehneckige *Rudrakānda* (Rudra-Shiva), die runde *Tchandrakānda* (Mond). In die buddhistische Symbolik übersetzt, stand die vierseitige Säule für Buddha, die achteckige für Sangha, die Gemeinde, und die zylindrische oder sechzehneckige für Dharma, das Gesetz.

Die vom irdenen Topf, in den man ursprünglich den hölzernen Pfeiler zur Konservierung steckte, sich herleitende Basis der Säulen symbolisierte Lakshmis Nektartopf, der Säulenstamm den Lotusstamm, das Kapitäl die Lotusblüte mit herabgebogenen Blättern. Mag diese Kapitälform auch im persischen Glockenkapitäl eine vorbildliche Gestalt gehabt haben, so war ihre symbolische Umdeutung in das Lotuskapitäl schon in der Behnkezeit geschehen, wie der Lotosblattkranz der Kapitäle auf den Bharhutreliefs beweisen (Abb. 96).

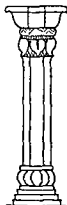
Auf den Lotuskapitälern steht in den frühen Denkmälern noch der vedische Altar, der mit seinen vier Füßen über das Amalaka gestülpt ist, jenes polsterförmige Glied, das ebenfalls im Holzkapitäl als ein funktionelles ausdrucksvolles vorgebildet war und nun nach Havell, die Frucht der Nymphaea, nach Ganguly die *Phyllanthus emblica* wiedergibt (Abb. 33). Die Gotter reiten in Kärli auf Elefanten, im Gautami putra Kloster zu Nāsik auf Stieren und Löwen. Der Stier war Opfertier und Symbol der Zeugung, Fahrzeug (*akṣana*) Shivas, daher Wächter des Westens oder des Tores der untergehenden Sonne. Der Löwe stand für die Gluthitze der hochstehenden

an die Wand gemalt, so daß wir uns durch diese Malereien eine recht gute Vorstellung der damaligen indischen Holzarchitektur machen können. Die Pfeilerkapitäle der zahlreichen gemalten Saalbauten usw. zeigen die gleichen Elemente wie die südindischen (Taf. X). Dadurch wird die Richtigkeit der auch a priori anzunehmen gewesenen Ableitung der südindischen „Ordnung“ von der Holzarchitektur erhärtet und bewiesen, daß diese Kapitälgestalt in der indischen Holzbaukunst ganz allgemein herrschend war, uns aber davon in Nordindien außer in den Malereien von Adschantā keine Denkmäler davon erhalten sind. Auffallend sind im Adschantā Pavillon die zwischen die ausladenden Kapitälglieder, Polster und Kelch eingelegten Rundhölzer, die in den stark eingezogenen Halsen der Steinkapitäle weiterleben. Wahrscheinlich wurden damit die Zapfen der ineinander verzapften Teile wiedergegeben.

An den gemalten Holzbauten in Adschantā können wir das Bemühen um die Gestaltung der tektonischen Funktionen von Säule und Gebälk noch gut nachfühlen. Daß man dafür aus der Natur die verschiedenen Formen der Lotusblüten zum Vorbild nahm, war naheliegend, denn sie verband mit ihren edlen tektonischen Formen eine ihr seit Urzeiten zugeschriebene, auf alle ihre Glieder und Phasen verteilte kosmisch-esoterische Symbolik, deren monumentale Gestaltung ja das Endziel jeder uralten religiösen Baukunst war. An den gemalten Kapitälern von Adschantā



117 Nepalesischer Gefäßdeckel
aus getriebener Bronze, mit
Lotusblume und Frucht als
Handgriff
(Nach E. B. Havell)



118 Vishnu Pfeiler von den Bharhut Reliefs
(Nach E. B. Havell)



119 Frucht des
Heiligen Lotus
(*Nelumbium
speciosum*)

(Nach E. B. Havell)



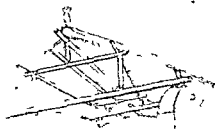
120 Frucht der
Wasserlilie
(*Nymphaea cae-
rulea*)

Sonne, die ausdörft und war daher Vāhana der Durgā, der Repräsentantin der Naturkraft, als Sonnenemblem war er aber auch Wächter aller vier Quartiere, daher auch Fahrzeug Buddhas und Symbol seiner Weitherrschaft. Der Elefant war Indras Regenwolke, Wächter des Südens, woher die Monsune kamen, die auf ihren Flügeln Lakshmi Nektartopf trugen. Das Pferd bewachte das nördliche Viertel, war das edle Tier, auf dem die arischen Krieger siegreich Indien eroberten, als sie vom Norden kamen. Der freudige Natursymbolismus der Veden aus der Jugend des indoarischen Volkes lebt in diesen Gestalten weiter. In den Steinsäulen der Grotten von Adschanta und Elephanta sind die drei Aspekte meist vereint: Unten vierseitig, dann acht- und sechzehnseitig, bzw. rund, symbolisieren sie die Trimurti. In den so gestalteten Adschantāsäulen besteht das Kapitäl ebenfalls aus dem Amalaka. Dieses trägt wie in Kärli einen Vedischen Altar mit vier Füßen, nur die ansteigende Plattenfolge ist auf einen Abakus reduziert und die Beine des Altares sind als Pishatschas, indische Trolis gestaltet. Aber auf dem Altar sitzen nicht mehr nach vedischer Sitte Uschas, die Göttin der Morgenröte, Indra usw. wie in Kärli, sondern Buddha mit den Seinen (Abb. 41).

Die Teile der indischen Säule entstanden, wie gesagt, gleich denen der ägyptischen und griechischen aus den materiellen Gegebenheiten und den strukturellen Funktionen. Allmählich erst wurden die so entstandenen Formen der Basen und Kapitäle mit symbolischem Sinn erfüllt und den schon bestehenden symbolischen Objekten angeglichen. Unter den Symbolen spielte seit vedischer Zeit die Lotusblume eine führende Rolle und sie wurde daher in erster Linie gestaltenbildend für die Säulenkapitäle. Die Frucht des *Nelumbium speciosum*, des ägyptischen Lotus, galt seit Alters als Symbol des Thrones und als Fußschemel der Götter, besonders des Schöpfers Brahmā oder der aufgehenden Sonne. Die rosafarbenen Blätter, die sie einhüllten und die sich beim ersten Morgendämmern öffneten, waren Kleid der Uschas, der Göttin der Morgenröte, die die Tore des Himmels öffnete. Diese Vorstellung wurde von den Handwerkern glücklich gestaltet, indem sie das Kapitäl der Frucht ähnlich kelchförmig profilierten und die Blätter zum Schaft herabbogen, so daß sie jenes Glied bildeten, das man bisher sinnlos glockenförmig nannte (Havell A. M. A. J. S. 59) (Abb. 118). Dagegen galt die kugelförmige Frucht der *Nymphaea*, des blauen und weißen Lotus, als Gefäß des Amrita- oder Unsterblichkeitstrankes, des Götternektars, weshalb diese Form für die Opfergefäße und das häusliche Wassergefäß benutzt wurde und auch für die Gestaltung der Säulenbasis (die, wie wir S. 95 sahen, schon materiell vom Topf herkam) vorbildlich wurde. Dieser Topf der Lakshmi wurde den Säulen aber auch oft als Kapitäl aufgesetzt, wie z. B. am Rameswaramtempel in Elōra. Aus den vier Beinen des darübergestellten Altares oder den dafür gesetzten Dämonen-Antropoden war hier schon Volutesen gebildet.

Im Gegensatz zum Leben schaffenden Lotus war die tödliche Datura Pflanze mit trompetenförmiger Blüte dem Shiva geweiht. Blume und Frucht wurden kombiniert verwendet als Motiv für kreuzförmige Kapitäle, meist als Superkapitäl über dem Lotuskapitäl, so daß die Tempelpfeiler Symbol des Lebens und des Todes wurden (Abb. 122). Die Datura ist auch für die Träger der Balken und Tschajās in indischen Häusern Schmuckmotiv.

Das Mānasāra teilt die indischen Säulen (oder Pfeiler) nach ihren genau vorgeschriebenen Dimensionen in sieben Klassen ein. Ganguly prüfte diese Maße in Orissa besonders an den Säulen der Höhlen in Udayagiri und



121 Bambusdachstuhl mit Strohdach
(Nach E. B. Havell)

find sie mit den Vorschriften übereinstimmend, deren Alter dadurch auch bestätigt wird (cf Orissa and her remains). Für die Säulenbasis zählt das Mānasāra 64 verschiedene Typen auf. Dieser Reichtum der Gestalten und diese seit alters eingewurzelte Gesetzmäßigkeit der Proportionen der Säulen erscheint Ganguly mit Recht beweiskräftig für die von ihm gegen Fergusson und Smith vertretene Selbständigkeit der indischen Steinbaukunst. Die stets wieder an den Einfall Alexanders geknüpfte Behauptung eines entscheidenden hellenistischen Einflusses ergibt sich immer deutlicher als unhaltbar, selbst in der Folgezeit blieb er vorübergehend und unfruchtbar.

Auch die Gestalt der Dächer ist niemals nur als eine konstruktiven oder praktischen Gegebenheiten entwachsene zu erklären, sondern auch hier wurden die übernommenen Gestalten der philosophischen

Bedeutung angepaßt und mit Symbolik erfüllt. Die gewölbten Dächer der Tschaityas mit ihren hölzernen Rippen kamen vom Lehmziegel- oder Strohdach des Bengali-Dorf-Tschaityahauses mit Bambusrippen (Abb 93). Aber nicht nur die Tschaityahallenwölbungen, sondern auch die späteren Steintonnen und die Moscheen in Gaur am Ganges aus dem 15. Jahrh., die aus Ziegel und Stuck aufgeführt sind, leiten sich von jenen alten Bauernhäusern ab. Das Dschehangiri Mahall in Agra ist mit einem ähnlich gewölbten Steindach eingedeckt, weil der Platz dieses Material bot. Die Dächer der Sonā Masdschid in Gaur, des Buland Dārwaāze in Fatehpūr Sikri oder des Ibrahim Grabes in Bidschāpūr gehen nach Havell alle auf das alte Bengalistrohdach zurück, ähnlich wie in Babylonien die Iwāne auf die Schilfrohrhallen.

In den Himalayaländern, die nicht das Bambus- und Binsenmaterial Bengalens boten, aber auch sehr regenreich sind, wurde das hölzerne Giebeldach, meist verdoppelt, verwendet, das dann mit dem Buddhismus nach China und Japan wanderte. Die gleichen Dächer waren auch an der Westküste Indiens verbreitet, wie z. B. der Dschainatempel in Mudabidri. Durch die Verdoppelung der Dächer wurde dem Tempel monumentale Höhe gegeben.

Eine sehr verbreitete, als Gesimse benutzte, dekorative Gestalt wurden die Vor- und Verandadächer, *Tschâyās* (Schattenspender), die, über das Gebälk vorkragend, ursprünglich als Schutz gegen Regen und Sonnenhitze dienten. Die Abb 76–80, 88, 89, 116 u. a. geben eine besonders gute Anschauung der einst praktischen, hier rein dekorativen Verwendung dieser Gestalt, die mit ihrem wellenformig sturzenden Profil eine der schönsten Gestalten der indischen Architektonik ist. Wie die anderen Gestalten vom indischen Bauernhaus herkommend, war auch die Tschâyā schon in der Ashokazeit ein nicht mehr nur funktionelles, sondern auch schon dekoratives Glied der Fassaden, wie der Götterpalast des Adschātashatrupfeilers von Bharhut beweist (Abb 19), wo sie am nebenstehenden Tempel als Vordach funktioniert. In der vedischen Gestaltenfolge ist sie aber, wie wir oben sahen, noch nicht aufgenommen.

Die Tschâyās sind häufig mit einer Reihe von „Sonnenfenstern“ geschmückt, die ebenfalls rein ornamental symbolische Gestalten geworden sind. Ihr Ursprung liegt im Gebrauch des gebogenen Bambus, während ihre Symbolik zunächst durch die Poesie der Veden bestimmt wurde. Das so gestaltete Fenster versinnlichte die Sonne, die sich am Horizont eines wolkenlosen Himmels erhob oder unterging über dem Meer, einem See oder Fluß. Dadurch wurde es auch mit dem Lotusblatt verknüpft und theologisches Symbol für Brahmin (Buddha).



122 Vierarmiger Tragstein als
Kämpfer auf Tempelpfeilern
(Nach E. B. Havell)



123 Kudutypen (Sonnenfenster)

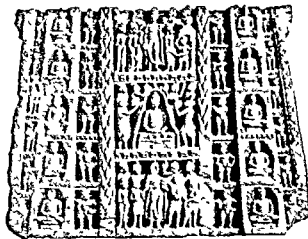


oder Shiva als Gottheiten der auf und untergehenden Sonne. Als die Bildanbetung Eingang fand, wurde der Bogen Aureole für die Gottheit (cf. Havell A. M. A. J. S. 55f.). Der äußere Kontur des Bogens, der die Kurve des Dorf-Bambus-Daches nachahmte, bekam die Form eines schematisierten Palapal oder Bodhubaumblattes (Ficus religiosa). Die Enden nahmen später im mahāyānistischen Buddhismus die Form eines Makararachens oder Fischdrachenschwanzes an, der das Wasser oder den kosmischen Ozean, aus dem sich die Sonne erhob, andeutete. An der Spitze des Sonnenfensters war ein anderer Drache, Rāhu, angedeutet, der Dämon der Eklipse der philosophisch eine Manifestation des tāmasischen Shiva bedeutet, den Viśṇu an der Zerstörung hindert. Das Fenster wurde häufig mit dem Kopf des Shiva gefüllt, in seinem sāttvischen oder tāmasischen Aspekten als Avalokiteśvara den, hernieder blickenden Herrn (Havell l. c. S. 56). Diese symbolische Helligung war Grund der Erhaltung solcher Gestalten, die längst ihre praktische Bedeutung verloren hatten.

Wie in diesem Fenster wurde der Bogen, der in der vorislamischen Periode in Indien selten eine strukturelle Rolle spielte, auch sonst häufig als symbolische Rahmung, Aureole benützt. An den Bildzellen und Bildnischen wurden verschiedene Bogenformen verwendet. Für strukturelle Zwecke aber wurde das orthogonale Balkensystem vorgezogen, wohl nicht, weil es, wie Havell meint, eine philosophische Idee versinnlicht, sondern weil die Inder den konstruktiven Bogen nicht kannten und selbst in islamischer Zeit, als er für die Moscheen als Sakralform notwendig geworden war, noch lange Zeit mit ihrer Vorkragungsmethode bauten — ein Beweis, wie schwer es ist, in einer schon ausgebildeten Kultur fremde Methoden einzuführen (vgl. Diez, Islamische Baukunst in Churāsān S. 29 ff.). Nur an den Kaschmirtempeln war ein dreilappiger Bogen, der sich als Aureole für das Gotterbild ausgebildet hatte, auch für die Tempeltornischen gebräuchlich, ohne jedoch eine konstruktiv tragende Funktion zu haben.

Eine der verbreitetsten und für die Fernwirkung der indischen Bauten entscheidendsten Baugestalten ist das *Tschattri*. Das Wort bedeutet ursprünglich Schutzdach, z. B. den Schirm unter dem die Yogis zu sitzen pflegen. So benannt werden die Kuppelpavillons, wie sie auf die Dächer der modernen Radschputhäuser gesetzt sind. Häuser mit Tschattris findet man aber ebenfalls schon auf den Bharhutreliefs (Abb. 19), sie wurden also auch schon in der Ashokazeit gebaut und waren zierende Nutzgestalten der vornehmeren Häuser in Dorf und Stadt. Auch die oft gestifteten, aus Holz, Ziegel oder Stein gebauten Häuschen für heilige Yogis — Akbar baute einen solchen Yogisitz neben seinen Palast in Fatehpūr Sikrī — wurden Tschattris genannt. Die Yogis machten ihre Meditationen in quadratischen, oft mit Kuppeldach versehenen Zellen, während ihre Schlafzellen oblong waren, beide Arten von Tschattris wurden ein fester dekorativer symbolischer Bestandteil der südlichen Vimānas (Abb. 54). Heute werden Tschattris als Grabkuppeln über Kenotaphen gebaut (Vgl. über das Tschattri A. H. Longhurst, The influence of the umbrella on Indian architecture im Journal of Indian art and industry Nr. 122, 1923).

Von der indischen Kuppel der islamischen Zeit habe ich schon in der „Kunst der islamischen Völker“ dieses Handbuchs (S. 160 ff. der ersten Auflage) gehandelt, deren Abbildungen man vergleiche. Auch in der Kuppel konnte man wieder den Lotusblattkontur und damit die Sonne symbolisieren. Durch Ausbiegung des unteren



124 Relief aus Gandhāra
(Nach A. Foucher, L'art Gréco-bouddhique I)

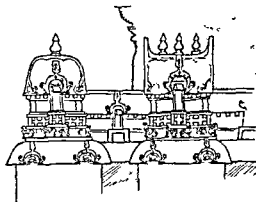
Kuppelschale (*Shikharā*) die oben mit einer 4—16 blättrigen Lotusblüte bedeckt ist, meist aber mit der 10 blättrigen himmlischen, dem Mahāpadma und gekrönt mit dem Wassertopf-Kalasha, in dem man das Lebenselixier Amrita aufbewahrt dachte. An den vier Seiten der Weltrichtungen sind meist Sonnenfenster als Antefixe angebracht, gefüllt mit Ornamentik oder mit Shiva Köpfen.

Der Untergang der alten vedisch buddhistischen Ordnung mag zum Teil auch durch die Mischgestalten der Gandhāraarchitektur in der Kuschanperiode (1—4. Jahrh. n. Chr.) beschleunigt worden sein. Sind uns von dieser Baukunst auch nur wenige Reste erhalten, die freilich durch die Ausgrabungen vermehrt werden dürften, so geben uns dafür die zahlreichen Gandhārariefs eine anschauliche Vorstellung von ihr. Als hellenistische Baugestalt fällt besonders die Rundsäule mit korinthisierendem Kapitäl ins Auge. Trapezförmige Gabeln treten an Stelle der altährwürdigen Sonnenfenster, und zeugen von der Entfremdung des indischen Symbolismus. Andere Gestalten, wie der vedische Zaun, leben zwar fort, verlieren aber ihre Proportionen. Hellenistische Zahnschnittgesimse wechseln mit indischen Lotusblattdieseln. Die Architektur ist ornamentaler Rahmen für die Figuren geworden. Trotzdem scheint sich hier, wie Abb. 124 zeigt, jene Abstraktion vollzogen zu haben, die zum astylaren Stil der nordindischen Baukunst des Mittelalters überführt. Denn wir finden auf dem hier abgebildeten Fragment eines Stupagabels jene vertikale Gliederung, wie sie an den Shikharas durch die Pāgas erzeugt wird. Mehr läßt sich jedoch über dieses Problem der Entstehung des Shikharastils heute kaum sagen, auch ist hier nicht der Ort, es zu diskutieren. Auf diese Andeutungen der entwicklungsgeschichtlichen Funktion der Gandhārabaukunst uns beschränkend interessieren uns in diesem Abschnitt weiterhin nur die ausgebildeten Gestalten des nordindischen und südindischen Baustils vom 7. Jahrh. ab, wo er in Norden und Süden greifbar wird.

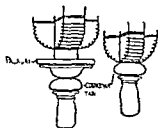
Mit dem Buddhismus wurde auch der buddhistische Baustil nach Südindien verpflanzt. Die vorhandenen Ruinen buddhistischer Frei- und Höhlenbauten zeigen die Stilgemeinschaft mit den nordindischen Bauten. Dieser Stil wurde von den Shīvaverehrern, die den Buddhismus ablosten, übernommen und in der nunmehr einsetzenden und bis heute lebenden hinduistischen Baukunst der Südspitze ging der buddhistische auf und erfuhr seine weitere Entwicklung, während er in Nordindien durch den astylaren Shikharastil verdrängt wurde. Daher finden wir in der sogenannten „dravidischen Ordnung“ durchwegs Gestalten, die uns aus der buddhistischen Gestaltenwelt bekannt sind und die hier in ein System vereinigt wurden.

Den typischen Aufbau der südindischen oder dravidischen Ordnung zeigt Abb. 125. Der Aufbau gibt zwar die moderne dravidische Ordnung wieder, doch unterscheidet sich diese von der alten, wie sie seit dem 7. Jahrh. gilt, fast gar nicht. Das System zerfällt in drei Teile. Die Basis, die Säule mit Gebälk und die Attika.

Randes als Schutz gegen Regen entstand die glockenförmige Gestalt der Pavillon- oder Tschattrikuppel. Während die Kuppeln der Stūpen und Shīvatempel mehr oder weniger massiv, also strukturell bedeutungslos und rein symbolische Gestalten waren, bedeckten die Mandapas strukturelle Kuppeln, wenn sie auch nur innen Kuppelhöhle, außen meist pyramidale Gestalt hatten. Sie sind innen entweder durch konzentrische Steinringe gebildet, die übereinander vorkragen und auf einer achteckigen Basis aufsitzen oder durch übereck gestellte sich verjüngende Quadrate, die von der Holzdeckenkonstruktion übernommen wurden. Diese Kuppeln sind innen skulptural oder malerisch reich geschmückt, vorwiegend mit der mythischen Lotusblume, welche den Erdkreis in sich schließt (Abb. 91). Solche inneren Kuppeldecken hatten häufig auch die außen turmgekrönten Vīmānas. Das Äußere der Kuppel besteht aus der



127 Attika gebildet aus Pavillons (*Pantscharam*),
der Pallavaperiode
(Nach Jouveau Dubreuil)



128 Kapitäl mit Trägern
der Pallavaperiode

(Das Zwiebelkapitäl rechts ent-
stand durch Abschneidung des
Korinthischen und Wegfall der
oberen Hälfte.)



129 Eck-
pfeiler am
Kallasanätha
in Kantsch-
puram

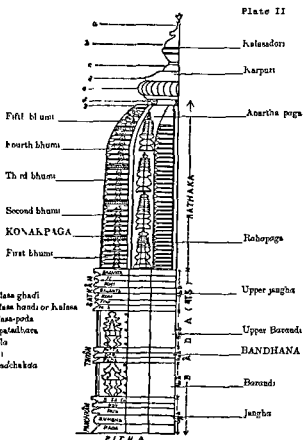
dem Fenster *Karnakudu*, dem Dach *Shikhara* und den Spitzen *Stübi*, einer Reihe von Unsterblichkeitsschalen gleich den Kalascha der nordindischen Tempel, die das Dach krönen. Es gibt zwei Dachformen, das Tonnen- und ein Kuppeldach auf quadratischer Basis, das für die Eckpavillons verwendet wird. Das Dach ist stets mit einem Zwergsonnenfenster, *Kudu*, geschmückt.

Damit ist nur eine Übersicht über die typischen Gestalten der südindischen, sogenannten dravidischen Ordnung gegeben, deren Einzelgestalten im Lauf der Jahrhunderte starken Änderungen unterworfen waren. Dies gilt besonders von der Säule mit kubischem Kapitäl, die im Gegensatz zu dem rein dekorativen Pfeiler mit Zwiebelkapitäl, strukturell fungiert und wie die Säule der buddhistischen Bauten aus kubischen und prismatischen Teilen besteht (Abb 71).

Für die nordindische Architektonik ist der in Orissa ausgeprägte Shikharatempel vorbildlich. Das Vimāna wird in Orissa *Bara Deul*, d. h. das betürmte Heiligtum, genannt. Der Bara Deul ist ein quadratischer Hohlbau mit vorstoßenden Pilastern, die *pāga* heißen und nach deren Anzahl sie klassifiziert werden. Der Mittelpfeiler heißt *Rāhāpāga*, die mittleren *Anarthapāgas*, die Endpfeiler *Konakapāgas*. Die Bara Deul werden demnach eingeteilt in 1. *Ekaratha* ohne Pilaster, also glatte Türme. 2. *Triratha* mit einem zentralen Pfeiler, dem *Rāhāpāga* und zwei Endpfeilern *Konakapāgas*. 3. *Pantscharatha* wie Abb 130 zeigt. 4. *Saptaratha* mit vier *Anarthapāgas*, von denen zwei *Parianarthapāgas* genannt werden. 5. *Navaratha* mit einem *Rāhāpāga*, vier *Anarthapāgas* und vier *Konakapāgas*, wovon zwei *Parikonakapāgas* heißen. Nach Ganguly, der diese Einteilung bringt, haben die indischen Kasten, die Brāhmins, Kschatriyas, Vaishyas und Shudras diese Typen vom Navaratha an nach rückwärts als die ihnen zugehörigen übernommen, so daß der *Ekaratha* Deul ohne Wichtigkeit mehr theoretisch geführt wird, aber Ganguly fand in Orissa auch keinen Navarathatempel. In diese Einteilung werden auch die *Dschagamohana* (Audienzhalle) genannten Mandapas der Orissatempel eingereiht, wenn sie, wie die Türme, mit Vorsprüngen versehen sind. Eine zweite Einteilung der Vimānas betrifft ihre Gestaltung oberhalb der kubischen Cella, die gekrümmt werden *Nekha Deul*, die pyramidenförmigen *Pida Deul* genannt. Ein Orissatempel wird also erst durch die Kombination dieser beiden Bezeichnungen eindeutig vorstellbar bestimmt als *Rekha Saptaratha Deul* oder *Pida Pantscharatha Deul* usw. Das *Dschagamohana* ist immer *Pida Deul*. Die Bezeichnung des letzteren kommt von den horizontalen Steinplatten mit hoch gezogenen Enden, *Pidas*, aus denen das pyramidenförmige Dach aufgebaut ist (Abb 57). Die weiteren Differenzierungen mögen bei Ganguly nachgelesen werden, dessen Orissa and her remains¹ auch die Abb 130 entnommen ist, aus der die architektonische Einteilung eines *Rekha Pantscharatha Deul* mit allen Einzelgliedern ersichtlich ist. Zwischen dem untersten Teil *Dschangkā* und dem oberen *Dschangkā* ist ein Rezeß *Bārāndi*, der zur Ausstattung mit menschlichen Figuren in Hoche relief bestimmt ist (Abb 58). Er enthält Nischen in regelmäßigen Abständen für die Dikpālas oder obersten Gottheiten der vier Weltrichtungen. Am Aufuß Abb 130 ist das *Bārāndi* wieder in zwei Teile geteilt, die durch ein *Bandhana*

geschieden sind. Dschanghā Bā rāndī und oberes Dschanghā bilden das *Bālā*, den kubischen Teil des Vimāna, mit vertikalen Wänden. Von der Plattform des Bāda steigt der *Rākhaka* genannte kurvenliniare (Rekha) oder pyramidale Teil (Pīda) des Vimāna auf. Das *Rēkha* ist in mehrere horizontale Teile *Bhū* eingeteilt, die durch Zwischenplatten *Āmalaka* voneinander getrennt sind. Die Anzahl dieser Teile steigt bis zu zehn und sie sind nicht gleich, sondern verjüngen sich nach oben stets um ein Viertel der Höhe des unteren. Auf der Plattform dieses *Rēkha* oder *Pīda* sitzt eine stark einspringende zylindrische Platte *Bekī*, über die das korbformige *Āmalaka* als mächtiger Knauf stark vor springt. In dem so gebildeten Hals sitzt über jedem *Rāhāpāga*, also nach den vier Hauptrichtungen eine weibliche Figur, *Devī Charanī*, die Herrin und Hüterin des Tempels. In den vier Hälften dazwischen sitzen je ein Löwenpaar mit einem gemaisamen Kopf. Über dem *Āmalaka* endlich liegt das *Tripatadhāra* mit dem *Kar purī*, das an den Schirm, *tschattrā* anklüngt und wohl auf ihn zurückgeht, dann folgt der Wassertopf *Kalasa* mit drei Teilen: dem Fuß, *pāda*, dem Körper, *hāndī*, seinem Gürtel *dorī* und der Spitze *ghāṭī*. Auf den *Anarthapāgas* sind in Orissa gewöhnlich kleine vollplastische *Rēkhadeuls* übereinander affiliiert, die sich nach oben verjüngen. Ausnahmen bilden der *Mukteshvāra* und wenige andere Tempel. Aber auch an den *Rāhāpāgas* sind manchmal *Rēkhadeuls* appliziert, die nicht nur an Höhe, sondern auch an Umfang nach oben kleiner werden (*Rādscha Rānītempel* in *Bhuvaneshvara*). Damit setzte jene freizügig variable Gestaltung der Türme ein, die den späten Stil charakterisiert.

Den Hauptschmuck der *Rāhāpāgas* bilden die wappartigen, mit Kurven gerahmten Nischen oberhalb des kubischen Teils des Bāda, die wohl aus dem Sonnenfenster entstanden sind. Sie werden *Bhō* genannt und nach den innersten Füllungen verschieden bezeichnet, *Padma* (Lotos) *Bhō* oder *Nārāyaṇa Bhō* usw. Am *Linga* *śālscha* in *Bhuvaneshvara* ist ja die *śālscha* Ausgestaltung der Orissatempel anzunehmen, steht von dem *Bhō* ein Elefant mit einem Löwen am Rücken. Einzelne *Bara Deuls* aber wie der *Parashurāmeshvara* in *Bhuvaneshvara* sind mit zwerghaften *Bhōs* auf allen vier Seiten von unten bis oben übersät, indem jede Stirnseite der horizontalen Plattenschichten damit verziert ist. Dazwischen liegen in den Rezessen Zwergnischen übereinander. Es scheint, daß aus der Verflechtung der *Bhō* motive zum Muster ohne Ende mit Hinweglassung der anthropomorphen Füllungen das Flächenornament entstanden ist, das z. B. die *Anartha Pāgas* des *Bara Deul* vom *Mukteshvāra* überzieht dessen *Rāhā* und *Konaka Pāgas* mit den *Bhō* nischen geschmückt sind (Abb. 58). Die Entwicklung vom alten Licht einlassenden Sonnenfenster der *Tschaityas* über die nur noch dekorativ symbolischen *Bhō* nischen über dem Haupteingang zur *Cella* und weiter zur zwerghaften Vervielfältigung dieser Gestalt



130 Die nordindische Ordnung von Orissa
(Nach M. Ganguly, Orissa and her remains)

und zu ihrer endlichen Abstrahierung im Muster ohne Ende ist ein typischer Fall orientalischer Ornamentbildung der in der Geschichte des islamischen Cellenwerks eine Analogie fand (vgl. Diez, *Islam Baukunst in Chirāsān* 107 ff.)

An das Vīmāna schließt in den Orisatempeln ein Mandapam an, das *Dschagamohana* (Audienzhalle) heißt, ferner in großen Tempeln zwei weitere Hallen *Vi Mand r* (Festhalle) und *Dhoga Mandir* (Opferhalle). Diese Hallen sind stets Pīda Deuls d. h. ihre Dächer mit den horizontalen, durch tiefe Ritzes getrennten Platten mit aufgebogenen Enden verjüngen sich stets pyramidal, nicht kurvilinear. Die Mohanas werden wieder eingeteilt in *Gāhād Sri Mohana Nādu Mohana*, und *Pīda Mohana*. Das erste ist ein normales Pīda Deul, also mit *Amalaka* und *Kalasha* gekrönt wie die Vīmānatürme. Das zweite trägt nur das *Kalasha* als Spitze, das dritte entbehrt auch dieses. Aus diesen Einteilungen geht hervor wie alle Gestalten fast bis ins Detail vorgeschrieben waren. Willkür der Baumeister war ausgeschlossen. Ihre künstlerischen Schöpfungsmöglichkeiten fliegen erst jenseits dieser Vorschriften an. blieben aber noch immer groß genug wie die zahlreichen Varianten zeigen.

Es erbrigt sich noch die Gestalten der Tore, Fenster und Nischen des nordindischen Insbesondere des Orisatempels ins Auge zu fassen. Die Tore sind stets rechteckig und haben trotz der Mauerdicke nie schiefe, nach außen sich weiternde Wangen wie die romanischen und gotischen Portale. Sie weitefern aber mit diesen an figuraler und ornamentaler Ausstattung und sind zumeist der am reichsten dekorierte Teil des Vīmāna. Die typische Art der Ausstattung zeigt an der Basis einige Figuren, meist *Dvārāpālas*, darüber eine Pilasterarchitektur und mehrere Reihen von ornamentierten Rahmungen. Auch der Torsturz ist häufig figural geschmückt. Der *Bara Deul* ist fensterlos. Dagegen haben die Mandapas Fenster, wenn überhaupt mit Mauern umschlossen, nicht offene, nur durch Balustraden geschützte Säulenhallen. Diese Fenster sind rechteckig und mit Balustern oder mit durchbrochenen Steinplatten gefüllt. Außerdem gibt es *Dschagamohanas* mit Oberlicht oder sogen. Kloster (*clerestory*) Fenstern einer unter dem Dache ringsum laufenden Reihe von annähernd quadratischen Luken (*Parashurāmeshvara Vaital u. a.*). Über die Herkunft dieser abweichenden *Dschagamohanas*, die archaisch anmuten herrscht noch keine Klarheit. Sie dürften auf alte Holzhallen zurückgehen. Die Stelle der Fenster nehmen meist Nischen mit Götterbildern als zierende Glieder der Fassaden ein. Sie sind mit Pilastern flankiert und mit einem oder mehreren Baldachinen überdacht die sich verjüngen und reich reliefiert sind. Auch hier beobachtet man unzählige Variationen.

Die Urgestalt des Mandapam, der Vorhalle oder Versammlungshalle, die verschiedene Bezeichnungen trägt, ist in der Versammlungshalle des Dorfes, einer Pfeilerhalle aus Holz, Ziegel oder Stein zu suchen. Eine solche Halle wurde ursprünglich zu einer Cella oder einem Tschartya gefügt, das viele Besucher hatte. Seine einfachste Gestalt ist daher ein offener Pavillon, gestützt von vier oder mehr Säulen und bedacht nach Maßgabe des lokalen Materials, sei es mit Bambus und Stroh in Bengāl Art oder mit Holz, Lehm und Stuck, oder auch mit flachen, stufenweise vorkragenden Steinplatten. Als Tempelhallen bildeten sich diese einfachen Versammlungsraume zu den prächtig ausgestatteten Prunksälen aus, die den Tempelzellen vorgesetzt sind. Sie sind die einzigen Raumbauten im Tempelbau und an ihnen bildete sich die indische Kuppel, Vorläufer der späteren islamischen Pathanen-Kuppel aus.

Literatur: Außer den bereits S. 40 genannten Handbüchern insbesondere G. Jouveau Dubreuil, *Archéologie du Sud de l'Inde Tome I Architecture* (Paris P. Geuthner 1914). M. M. Ganguly *Orissa and her remains* (Calcutta 1912). E. B. Havell *The ancient and mediæval architecture of India. A Study of Indo-Aryan civilisation* (London 1915) zitiert A. M. A. J. vgl. auch C. Gratzls Biographie in C. La Roche *Indische Baukunst* Bd. I.

3 Form und Ausdruck der indischen Baukunst!

Wir finden in Indien zwei Bausysteme nebeneinander. Das indische und das indosiamische. Beide stehen in einem ausgesprochenen Gegensatz zueinander, der auf der islamischen Seite auch durch den sofort in Wirksamkeit tretenden indischen Einfluß kaum gemildert wird. Eben dieser Gegensatz erleichtert es uns, das Wesen der indischen Bauform zu erkennen und anschaulich zu machen. Die islamische Baukunst in Indien ist eine Filiation der persisch islamischen, die selbst wieder eine Fortsetzung der altorientalischen ist. Das formale System dieser alten, ägyptisch

westasiatischen Baukunst ist das Herrschen der Fläche und die rechtwinklige Verbindung der Vertikalen und horizontalen Flächen zum kubischen Block. In dieser Bezugnahme der Masse zum Raum durch ihre Ausbreitung im Koordinatensystem hat die Kunstwissenschaft das Grundgesetz dessen gefunden, was sie reine Architektur nennt. Vielleicht muß man die starke Wirkung dieser ureigensten altorientalischen Bauform an rein gebliebenen Bauten dieser Tradition, wie sie heute noch in den persischen Steppen zu sehen sind, erlebt haben, um sie in ihrer urtümlichen Größe vollig würdigen zu können. Die islamische Baukunst Persiens ist freilich besonders in ihren monumentalen Kultbauten schon mit anderen Formen gemischt, die nicht mehr diesem System angehören, nämlich mit den gekrümmten Formen: Zylindrische Türme, Wölbungen und Kuppeln gehören, soweit ihre Bezugnahme zum Raum in Betracht kommt, nicht mehr zur reinen Architektur, sondern zur Plastik. Denn ihre Bezugnahme zum Raum ist nicht die Ausbreitung, sondern ihr Gegenteil, die Konzentrierung, die allseitige Beziehung zu einer zentralen Achse. Daß auch diese Art von Baukunst sehr alt, ja älter ist als die andere, daß wir die Rundformen schon in der ältesten mediterranen Baukunst, sowie bei den primitiven Völkern finden, ändert durch aus nichts an unserem Standpunkt. Es ist vielmehr naheliegend, daß die Auseinandersetzung der Masse mit dem Raum, wie sie sich in den altorientalischen Kulturen entwickelt hat, höhere Kultur zur Voraussetzung hat, als die Raumnegierung der plastischen Rundformen. Man muß den Kampf der rechtwinklig gefügten Architektur des Alten Orients mit der Konstruktionsform der Wölbung studiert und die jahrtausendlange Unterdrückung der Wölbung und Kuppel durch die horizontalen und vertikalen Flächen durchschaut haben, um zu erkennen, wie lange sich die reine Architektur gegen diese aus Materialzwang entstandenen von der technischen Notwendigkeit oktroierten plastischen Baugestalten mit Erfolg gewehrt hat. Noch die Sassaniden verstecken die Kuppeln möglichst hinter horizontalen Fassaden! Erst der Sieg des indobuddhistischen, ganz anders gerichteten Geistes mit der Eroberung der islamischen Länder durch die Turkvölker, die die indobuddhistischen, zentralasiatischen Kulturkolonien durchzogen hatten, bringt die gewollte Hypostasierung der Kuppel nach dem Vorbild der Stüpen zum Durchbruch (vgl. Diez, Islamische Baukunst in Churasan S 90ff). Denn die Kuppeln der persischen und von Persien bis Ägypten übertragenen Grabbauten sind nicht mehr Raumdecken, sondern plastische Denkmäler wie die hohen Stüpen Zentralasiens. Die persisch islamische Architektur wurde also von der indischen durch plastische Gestalten bereichert und bekam so erst ihr charakteristisches Gepräge.

Damit ist das Wesen der reinen indischen Baukunst schon angedeutet. Sie ist nicht raum umhüllende Architektur im herkömmlichen Sinne, sondern plastischer Ausdruck eines religiösen Systems. Wir können und dürfen daher die indische Architektur nicht mit den Kriterien untersuchen, die wir an die westliche und westöstliche anzulegen gewohnt sind. Ist bei uns in der Regel der Innenraum Ausgangspunkt der architektonischen Gestaltung, so daß die Masse in erster Linie eine raumabschließende Funktion hat, so war in Indien die Masse Ausgangspunkt und Material der künstlerischen Gestaltung und hatte sich mit dem unendlichen, sie umgebenden Raum auseinanderzusetzen. Die Masse wird unter ihrem philosophischen Aspekt angesehen, und die Form nicht gegenständlich, sondern kosmisch orientiert. Das ist an sich nicht neu, sondern war schon in Ägypten und Babylonien der Fall, und es ereignete sich etwa gleichzeitig wie in Indien auch in Mexiko. Wohl aber ist die Form dieser Massengestaltung gegenüber Ägypten und Babylonien eine neue. Herrschte in diesen ältesten Kulturländern noch hauptsächlich die Horizontale als gestaltender Faktor der Masse, die Vertikale und Diagonale nur ausnahmsweise, so stehen wir in Indien im Bereich des Kreises, der Diagonalen, Parabel und der Spirale. Die

ältesten Stüpen zeigen Kreisformen, die späten Spiralen (Abb 13) Das südliche Vimāna ist diagonal, das nördliche Shikhara parabolisch aufgebaut, beide spiralig in der Aufwärtsbewegung

Die geistige Architektur des indischen Weltsystems und der metaphysisch religiösen Systeme wurde in der materiellen Architektur verkörpert Beide Gestaltungen entsprechen einander. Für die Gestaltung der in allen indischen Baustilen wiederkehrenden, sich nach oben verjüngenden, in Spitzen übergelenden Türme war zweifellos die Vorstellung von stets höheren, enger werdenden Wesenskreisen bis zur Absorption der Materie und der Vereinigung mit der Gottheit, dem Ātman, von ausschlaggebender Bedeutung Die Bautypen sind also mikrokosmische Spiegelbilder des Makrokosmos und mußten daher nach dem Prinzip der Totalität gestaltet werden, die in der Körperwelt Allseitigkeit bedeutet Durch die horizontalen Vorstöße mittels der Gehrichtungen wurde mit der architektonischen Entwicklung auch die Bindung nach den vier Weltrichtungen, also die mikrokosmische Spiegelung der kosmischen Orientierung erreicht, die kosmisch hierarchische Stufenleiter aber durch die vertikale Gliederung mit spiraliger Bewegung nach oben materialisiert

Die Identität von Raum und Masse in der indischen Baukunst hat K. Wirth in seinem „Java“, S. 20 ff. in geistvoller Weise diskutiert. Durch die Gleichsetzung von Raum und Masse, die zur Auffassung der Masse als eines undurchdringlichen erstarrten Raumes führt, sowie durch die elementare Verallgemeinerung der Masse zum Prinzip der Realität, wird diese Masse von selbst zum Hauptmotiv und Hauptträger der architektonischen Ideen und ihrer Verbildlichung. Demgemäß ist auch der Innenraum, nicht die kubische Verselbständigung eines individuellen Raumes sondern auf Grund der Identität von Raum und Masse eine Rückbildung der Masse zum Raum. Raum ist körperlose Masse, Masse verkörperter Raum.

Von diesem Gesichtspunkte aus müssen wir die Räume der unterirdischen Tschaityahallen betrachten, um ihr Wesen richtig zu erfassen. Als Raumplastik bilden diese plastischen Hohlmassen einen Gegensatz zur Körperplastik, mit der sie sich gleichzeitig zu einem Ganzen verbinden. Obwohl die Vorbilder dieser unterirdischen Hallen strukturelle Raumbauten waren (die wahrscheinlich vom Westen her nach Indien gekommen sind), entstand ein ganz anderes Gebilde, weil Raum und Masse ohne den struktiven Gesetzen unterworfen zu sein ein ganz anderes, innigeres, wechselseitiges Verhältnis eingehen konnten, als in einer struktiven Basilika. Herrscht in dieser der Raum, so wird er im Stūpahauss von der Körpermasse mindestens im Schach gehalten, wenn nicht übertönt. Im Stūpahauss von Kārli (Abb 36), schwellen die Kurven des Dagoba, der Säulentöpfe und Kapitäle mit einer vitalen Expansionskraft, als wollten sie platzen. Im Tschaityahaus von Ellūra macht sich die Plastizität noch stärker bemerkbar. Andersseits wurde in diesen Hallen der Raum durch die Säulenreihen und durch die engen Soffitten der gewölbten Decke, also durch plastische Mittel, Schritt für Schritt rhythmisiert. So atmet das Stūpahauss eine ganz andere Seele als die Basilika, die ein architektonischer Innenraum mit malenscher, auf den Flächen ausgebreiteter Ausstattung ist, während hier die Wände im Dunkel verschwinden und nur die Körper gleichsam in einem transzendentalen, unwirklichen Raum leben, wie es sich ja für den plastischen Gotterchor in der Höhe auch geziemt. Am auffallendsten und überzeugendsten wird dieses wechselseitige Verhältnis von Raum und Masse in Hohlbauten, wie sie das Rundtschaitya von Guntupalle vertritt (Abb 35), wo ein Raummantel nur herausgesprengt wurde um den Stūpa, der als Teil der Totalität der Felsmasse angesehen wurde, sichtbar zu machen und die rituelle Umwandlung zu ermöglichen.

Anders ist das Verhältnis von Masse und Raum in den Freibauten, seien sie strukturell oder Felskulpturen. Die Stūpen sind ursprünglich, solange sie ohne Unterbau bleiben, rein plastische Gebilde und erhielten ihre architektonische Orientierung nur durch die vier Zauntore. Erst

durch ihre Hypostasierung auf mehreren Terrassen wurden sie architektonisch ausbreitend. In den Rathas von Mavalipuram (Abb 54) verbinden sich die architektonisch-ausbreitenden mit den zentralistisch plastischen Tendenzen zum raumplastischen Kunstwerk. Die Baumasse gliedert sich in einen architektonischen Kern von vier sich verjüngenden Geschossen und in die plastische Ausstattung der durch sie gebildeten Terrassen und klingt in einer plastischen Krönung aus. Der umgebende Luftraum aber ist in lebhafteste Beziehung zur Baumasse gesetzt. Durch das Licht gleichsam materialisiert, sichtbar gemacht, dringt es in alle Nischen ein und belebt sie durch lebendiges, stets wechselndes Licht und Schattenspiel. Wohliger breitet sich die Baumasse von der Spitze nach unten im Freiraum aus und läßt ihre Glieder von ihm umfluten. Die prächtige, bezwingende, über alle Zufälligkeiten erhabene Wirkung eines Dharmarâdscha-Ratha beruht in der restlosen künstlerischen Bezwingung der Masse, ohne an ihrer Totalität zu rühren, in ihrer vertikalen, horizontalen und konzentrischen, architektonischen und plastischen, allseitigen Gliederung und Harmonisierung. Der Verzicht auf die geplante Aushöhlung des Inneren aber tut der äußeren Vollendung dieser bauplastischen Werke keinen Eintrag, da die Innenräume in solchen von außen konzipierten Werken keine wesentliche Rolle spielen.

In den nord- und südindischen Turmbauten, dem Shikhara und Gopuram tritt die architektonische Ausbreitung möglichst zurück zu Gunsten des Vertikalismus. Nur leichte Gehirungen binden die Masse noch nach den vier Weltrichtungen. Im übrigen zeigt sich an diesen beiden Bautypen ein starker Gegensatz zwischen Norden und Süden der Halbinsel. Während die Wände der Gopuras völlig in plastische und architektonische Einzelgestalten aufgelöst und zerklüftet sind, bewahren die Shikharas der Frühzeit mit ihrer abstrakten Ornamentik mehr den tektonischen Zusammenhang der Wände, die sich freilich später in plastische Wulste auflösen (Abb 61). Die südliche Flächenlösung ist eine auch durch die farbige Ausschmückung betont malerische, die nördliche eine abstrahierend plastische. Die südliche Gliederung erfolgt durch Säule, Gebälk und dämonische Figuren, die nördliche durch abstrakte plastische Glieder, die mit irrealer Ornamentik überzogen sind.

Die Auseinandersetzung zwischen Raum und Masse spielt sich an den reliefmäßigen Oberflächen für uns sichtbar durch das Licht ab, das bei seinem Eindringen in Dunkelheit verwandelt wird, der Farbwert zukommt. Diese Fassaden schillern im Helldunkel, die in dichten ornamental rhythmisierten Wechsel von hellen und tiefdunklen Stellen, von den Toranas und Tschantyafassaden angefangen, bis zu den späten Gopuras, deren Stellflächen Schauplätze eines wilden Getümmels, gleichsam Schlachtfelder des Lichtes und der Dunkelheit sind. Dieses Lichtdrama wird durch die lebhafteste, bunte Bemalung der Fassaden, die man an südindischen Tempeln häufig sieht, entsprechend erhöht. Diese Bemalung war allgemein verbreitet.

Die völlige reliefmäßige Auflösung der Flächen in gestaltliche Elemente deutet auf einen horror vacui der indischen Kunst hin, den sie mit der „exotisch primitiven“ Kunst gemeinsam hat und der vielleicht auf das Durchdringen des drawidischen dem exotischen ja gleichstehenden Elementes zurückzuführen ist. In welchem primitiven Aberglauben die indischen Volksmassen bis heute verharren, weiß jeder, der das Land bereist und hier Rituale gesehen hat, die an naiver Primitivität nicht übertroffen werden können. Dieser Dämonismus mußte sich in der Kunst auswirken, doch geschah dies in hochkünstlerischen Formen. Mit ihrem Irrationalismus ihrer selbsterhellenden Schöpferkraft ihrer Transzendenz weitest der Indik mit der europäischen Gotik ohne aber zu dem Rationalismus zu gelangen, der diese über die Urangst zu ihrer konstruktiven Sicherheit führte und der in der europäischen Geistesentwicklung lag. Der Indier identifizierte sich mit allen Gestalten seines Pandämonismus und war ihrer so Herr. „Er gibt sich jeder Form des Lebens hin und unbewußt wird sie zu seinem Besitztum und Teil seiner selbst.“ Aber alle diese Formen sind vom Geiste des Überwirklichen bestimmt, daher wurde die indische Architektur der monumentalste Ausdruck metaphysischer Biddhaftigkeit. Nichts anderes als die Welt des göttlichen Seins wollte sie erfassen und wurde so zur höchsten Kunst des Landes (cf. Wilt, Java S. 23ff.).

Denkmaler der Plastik

Die ältesten heute noch erhaltenen Werke der indischen Bildhauerei stammen aus der Ashokazeit. An ihnen beobachten wir einen bezeichnenden Gegensatz. Während Bauskulpturen wie das Kapitäl von Sarnāth (Abb. 2) mit einem für seine Zeit hervorragenden Können ausgeführt ist, das eine Tradition von Generationen voraussetzt, haben die vereinzelt aus der Ashokazeit erhaltenen menschlichen Rundfiguren alle Zeichen einer noch in den Anfängen befindlichen primitiven Kunst (Abb. 131). Im Gegensatz zu der völlig souveränen Beweglichkeit der Tiere am Kapitäl, besonders des meisterhaft gemeißelten galoppierenden Pferdes, herrscht hier noch die Frontalität, doch auch sie ohne Beherrschung der Symmetrie und ein Versagen in der Rundung des Körpers und Durchführung der Einzelteile, dabei wie der Bauch zeigt, ein nicht Loskommen vom Modell und noch keine Spur des späteren heldischen Körperideals. Auf die nahe-

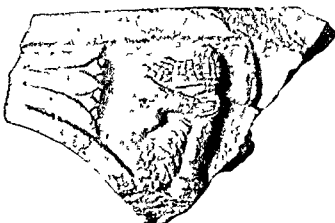
liegende Frage nach der Erklärung dieses auffallenden Gegensatzes weist Marshall auf den persischen Einfluß hin, der ja seit langem erkannt ist und hier auch in der Tat vorliegt. Der unmittelbar vorhergegangene indische Eroberungszug Alexanders (cf. S. 1) und die darauffolgende, wenn auch kurze perso-hellenische Herrschaft in Nordindien hat in diesen frühhelleneistisch gefärbten Denkmälern Ashokas einen dauernden Niederschlag gefunden. Steinmetzen aus dem Gefolge Alexanders mögen in Indien geblieben sein und bei Ashoka Dienst genommen haben. Ihre rasche Einfühlung in den indischen Geist bleibt jedoch bemerkenswert. Denn die lebensvollen Tierfiguren der Stambhas wie die erwähnten Relieftiere am Kapitäl von Sarnāth und der ornamentale Schmuck sind doch von indischem Geist erfüllt.

Neben diesen noch etwas primitiven Rundstatuen werden allerdings auch solche gefunden, die einen reiferen Stil zeigen, den wir in Griechenland als archaisch bezeichnen wie die jetzt in Kalkutta befindliche weibliche Kolossalstatue von Besnagar (cf. V. A. Smith: A history of fine art in India Pl. XIV), die Yakshini im Patna Museum und die Lakshmi von Sāntschl (Marshall: Guide to Sanchi Taf. XIII c). Daneben zeugen Stücke wie das Abb. 132 wieder gegebene Relief eines kauernenden Mädchens, das zusammen mit dem berühmten Löwenkapitel gefunden wurde, für ein rein indisches Kunstschaffen, das im 3. Jahrh. v. Chr. in Vollreife stand (Kramersch: Grundzüge S. 128). In dieser kleinen Mater Dolorosa der mauryanischen Kunst haben wir die intime Selbstoffenbarung der Sinesweise eines alten indischen



131 Koloalstatue eines Bodhi Sattva Mathura
(Archaeo. Survey of India)

künstlers, die dem stolzesten, auf kaiserlichen Befehl ausgeführten Denkmal vielleicht ermangelte. Unser kleines Meisterwerk vibriert in einer lyrischen Gefühlsweichheit, die nicht ihresgleichen hat in der Kunstform, welche Ashoka wählte, um seinen neuen Glauben zu verherrlichen" (O G Ganguly, Jahrbuch d. asiat. Kunst 1921, S 111)



132 Relief fragment Museum zu Sarnāth
(Phot v O G Ganguly)

Laut Aufzählung des Director General of Archaeology in India, Sir J H Marshall, sind von Werken Ashokas heute noch erhalten Reste von Ziegelbauten in Sarnāth u a O und einer Säulenhalle in Patna die Denkmal und Ediktsäulen (vgl S 111), eine Gruppe von Felsentempeln in den Barabar hills in Bihār, ein kleiner monolither Zaun in Sarnāth, ein Thron im Inneren des (erneuerten) Tempels von Bôdh Gayā, einige Trümmer von Stöpschirmen (*chattras*) in Santschl und Sarnāth, und drei Rundstatuen zwei im Indischen Museum in Calcutta die dritte in Mathurā (Abb 131). Von diesen Denkmälern tragen zwölf Urkunden (records) von Ashoka selbst, drei von seinem Nachfolger Dusharatha, das Alter der übrigen ist durch ihren Stil ihre eingegrabenen Inschriften oder durch ihre eigenartige Technik bestimmt da alle Steinarbeiten mit einer einzigen Ausnahme durch zwei kennzeichnende Merkmale ausgezeichnet sind nämlich durch die außerordentliche Sorgfalt ihrer Ausführung und durch die spiegelblankte Polierung ihrer Oberfläche. Mit Ausnahme der aus dem Gneisfels gehauenen Höhlen in den Barabar hills sind sie ferner alle ohne Ausnahme aus Sandstein von einem Steinbruch bei Chunār" (The Cambridge history of India I 618f). Der Zaun in Sarnāth und der Thron in Bôdh Gayā sind ohne Ornamentik aber beide mit großer Präzision aus einem Steinblock gehauen. Die Chattras haben als Ornament nur die pilzartigen kleinen Rippen der Unterseite.

In der Ashokazeit herrschte also eine baktropersisch beeinflusste Hofkunst, welche die bodenständig indische überschattete. Ein gleiches Nebeneinander ist auch in der Kleinkunst, an den Münzen und Terrakotten festzustellen. Nur die Goldschmiedekunst, die später auch die Großplastik mit Ornamentik bereicherte, war schon damals durch Eigenart und technische Vollendung ausgezeichnet (Abbildungen in The Cambridge hist. of India I Taf XIII, XIV).

Auch während der, Mitte des 2 Jh v Chr folgenden Shungaperiode dauerte der durch Baktrien vermittelte westasiatische Einfluß an. Auch hier aber handelte es sich nur um Ausnahmen, während die indessen erblühte indische Reliefplastik der Stöpen bereits die indische Kunst in ihrer vollen Eigenart zeigt.

Das bedeutendste Denkmal der frühen Reliefplastik ist der um die Mitte des 2 Jh v Chr errichtete Zaun des Stupa von Bharhut, dessen noch erhaltene Reste im Ind. Museum Calcutta aufbewahrt werden (cf S 221f). An seinen Reliefs lassen sich verschiedene Hände und Schulen feststellen. Viele Stücke zeigen noch die Schwächen der einheimischen Plastik des vorhergegangenen Jahrhunderts und die Konventionen jeder primitiven Plastik überhaupt. Der qualitative Unterschied von der hellenistisch-persischen Ashokaschule wird besonders in der Tierbilderei sinnfällig, wo wir unmittelbare Vergleiche anstellen können. Dagegen ist die Reliefbehandlung in anderen Stücken viel reifer. An Stelle der primitiven Abstufung des Grundes zur Erreichung der nötigen Tiefe sind diese natürlich modelliert und abwechslungsreicher gestellt. Auch einige der Pfeiler (Balustres) des Osttores (Abb 16) zeigen dieses reifere Können, das durch die Kharosthi Buchstaben die hier statt der Brähmizeichen eingraviert sind, auch erklärt wird. Diese Bildhauer kamen offenbar von Nordwest Indien.



133 Felsrelief aus Rani Gumpa Udayagiri, Teilansicht
(Nach St. Krennisch: Grundlagen d. ind. Kunst)

gebracht in ihren gegenseitigen Beziehungen. Einzelne Pfeilerreliefs erscheinen wie Vorläufer der Gandhara plastik und sind voll hellenistischer Gestalten. Andererseits bilden die Gayāreliefs wieder die Vorstufe von Sāntschl, so daß sie in die erste Hälfte des 1. Jh. v. Chr. anzusetzen sind, eine Datierung, die auch durch die Widmunginschriften bestätigt wird. In die gleiche Zeit ist wohl auch der reliefierte Steinzaun von Benāgar anzusetzen.

Von der Gesamtanlage des Zaunes um den Großen Stūpa in Sāntschl war S. 241 die Rede. Das Material ist gelblicher Kalkstein. Zuerst wurde um die Mitte des 1. Jh. v. Chr. das Süd- und dann das Nord-Ost- und West-Tor errichtet. Die Deutung der Darstellungen war durch das Fehlen der Buddhafigur sehr erschwert, ist jedoch heute z. T. auf Grund der bezeichneten Bharhut-Zählungen hauptsächlich durch die Arbeiten von Grünwedel und Foucher bis auf einige wenige durchgeführt. Auf der Taf. I wiedergegebenen Außenseite des Südtores sehen wir am linken Pfeiler v. u. den Ausritt eines Fürsten auf einem Elefanten in Begleitung seines Sohnes (?) aus der Stadt, deren Tor sie eben passieren, 2. die Ausfahrt eines Fürsten, 3. die Verehrung einer radgekrönten Säule im Tierpark von Benares, wo B. die erste Predigt sprach. Auf den Querbalken sehen wir unten eine mit Figuren und Blumen geschmückte Wellenranke, darüber die Anbetung eines Stūpa, dem sich v. r. auch ein Fürst mit Gefolge nähert, am obersten Shri Lakshmi zwischen den zwei Elefanten, alle auf Lotusblumen stehend. Inmitten eines Lotusdickichts. Dieselbe Göttin auf einer Lotusblume sitzend sehen wir auch auf der rechten unteren Zwischenstückplatte während auf den drei anderen Baum- und Stūpaverehrungen stattfinden. Die Flächen der Kreuzungspunkte sind wie durchwegs mit adossierten Reitern geschmückt. Das zeitlich folgende Nordtor (Taf. II) macht mit seinen hier noch erhaltenen Aufsatzfiguren und den krönenden Symbolen einen besonders reichen Eindruck. Vierfach adossierte Elefantenreiter fungieren als Träger des Gebälks. In den Ästen der schwungvoll ausbühenden Ashokabäume hängen Yakshinis. Am ersten Querbalken sehen wir Einsiedler im Walde mit davor sitzenden Bewohnern und von links herankommend einen Fürsten mit Gefolge, links ein Stadttor und Häuser innerhalb der Mauern, rechts die Fortsetzung der Waldszenerie, deren Deutung noch ungewiß ist. Am mittleren Querbalken links eine Baumverehrung durch Umwallung (*pradaksina*), dann ein sitzender Fürst und eine Zwergengesellschaft (*pisatschas*). Oben die Verehrung eines heiligen Feigenbaumes durch Elefanten, Reiter und Yakshinis als Zwischenstücke, Flügellöwen, Dharmapālas, Trisulas und Rad als Aufsätze. Die unten gegebene Gegenüberstellung zweier Elefantenszenen vom ältesten und vom zuletzt errichteten Torana zeigt die stilistische Entwicklung, die sich in Sāntschl in etwa fünfzig Jahren vollzog. In beiden Fällen ist die Geschichte vom sechszähligen Elefanten des Shaddanta Dschātaka dargestellt (cf. A. Foucher, *The beginnings of Buddhist art* S. 185 ff.). Am Südtor sind alle Figuren möglichst flach in einer Ebene angeordnet und die plastisch-leben-

wo infolge des dauernden hellenistischen Einflusses eine vorgeschrittenere Schule herrschte.

In den Reliefs des zeitlich nächstfolgenden Denkmals, des viereckig angelegt gewesenen Zaunes in Bōdh Gayā macht sich der westliche Einfluß noch mehr bemerkbar. Der Reliefschmuck gleicht gegenständlich Bharhut. Ein Blumenband lief am Deckbalken außen, ein Fries von Tieren und mythischen Ungeheuern innen herum. Lotus-Medaillons mit Blüten auf den Querbalken und stehende Figuren in Hochrelief (Abb. 134) Medaillons und figurale Felder auf den Pfeilern. Die Figuren sind schon organischer modelliert, freier in ihren Stellungen und näher



134 Zaunpfeiler aus Mahābodhi Dvārāpīṭha (nach St. Kramrich Grundrissen der indischen Kunst)

dige Wirkung ist vornehmlich durch die Konturen erreicht also mit malerischen Mitteln. Dement sprechend ist die Wirkung eine teppichartige. Das Wasser ist nur durch die Lotusblumen angedeutet die naturfern ornamental gebildet und schematisch angeordnet sind. Am späteren Relief sind Tiere und Pflanzen möglichst realistisch gebildet und mehr modelliert und dichter angeordnet. Dadurch wurde starkes Hell-dunkel und eine daraus folgende koloristisch unruhige Wirkung erreicht. Am frühen Relief sind konträre Bewegungsbahnen eingeführt während die Bewegungsrichtungen am späteren Bilde einheitlich sind. Von einer Entwicklung im objektiv allgemeinen göttlichen Sinn kann nicht gesprochen werden. Die Bevorzugung des einen oder anderen ist subjektive Angelegenheit der Beschauergruppe. Aber zweifellos ist das frühere Relief mehr im asiatischen das spätere mehr im europäischen Sinn durchgeführt. Fremder Einfluß dürfte auch diese Evolution begünstigt haben. Der Einfluß der daktrisch hellenistischen Mischkunst des Seleukidenreiches die mit altorientalischen Gestalten erfüllt war, ist ja an den Toren von Sāntschl auch überall sichtbar. In den persischen Kapitälern den gegenständlichen Reittieren den geflügelten Gabeltieren und den assyrischen Blumenmustern. Dem Einfluß der kosmopolitischen westasiatischen Weltkunst ihrer Zeit konnten sich die Künstler von Sāntschl doch nicht völlig entziehen denn Nordindien war damals ein Teil dieser Welt, durch hundert Fäden mit ihr verbunden. Trotzdem sind die Tore von Sāntschl ein Werk echt indischer Kunst und bilden den unerreichten Glanzpunkt der frühindischen Kunst überhaupt. Sie sind das herrlichste Bilderbuch altindischen Lebens. Ein viertes Zentrum der frühindischen Plastik war Mathurā (cf. Karte v. Ind. S. 2). Marshall teilt die dort gefundenen plastischen Denkmäler in drei Hauptklassen deren erste um die Mitte des 2. Jh. v. Chr. die zweite in das folgende Jahr gehört während die dritte mit der Regierung der lokalen

Satrapen (1—4 Jh. n. Chr.) zu verbinden sei. Die Werke der beiden ersten Schulen gleichen der Plastik von Bharhut bzw. Sāntschl, während jene der dritten durch konventionelle Erstarrung der überkommenen Gestalten charakterisiert ist. Die Abb. 135 wiedergegebene unterlebensgroße Stele aus rotem Sandstein die in das 1. Jh. v. Chr. gesetzt wird (cf. Kramrich, Grundzüge S. 105) kann eine Vorstellung von der schlichten ehrlichen Art der Mathuraschule in ihrer Blütezeit geben.

Eine zweite Denkmälergruppe der frühindischen Plastik neben den Zaunreliefs wird durch die Kapitäl- und Reliefskulpturen der frühen Felsbauten gebildet. Erwähnenswert sind die Kapitälfiguren in Kārlī und Nāsik, die Wächterfiguren und bemerkenswert gute Reliefs in Bhādschā (1. Jh. v. Chr.). Schwächer und grober sind die Reliefbilder der Dschainahöhlen in Udayagiri und Khandagiri in Orissa (Abb. bei Marshall I c. T. XXVIII, V. A. Smith I c. S. 84f.). So hervorragend die Rolle Orissas später in der Entwicklung des nordindischen Tempelstils war,



135 Zaunpfeiler aus Mathurā Frau mit Lampe Lucknow Museum (nach St. Kramrich Gr. I. K.)

so gering war seine Vitalität in seiner frühen Plastik, die nur so lange blühte als sie unter fremdem Einfluß stand und dann bald verflöschte

Richtunggebend aber für die weitere Entwicklung der indischen Plastik und Malerei wurde die Schule von Gandhāra, so benannt nach der alten Landschaft Gandhāra im heutigen Afghanistan, über die sie freilich weit hinausreichte (cf S 5f). Die Kunst von Gandhāra war bisher ihres starken hellenistischen Einschlags wegen die literarisch meistbehandelte und ihre Wertung ist heftigen Schwankungen ausgesetzt. Jahrzehnte lang in ihrer Bedeutung vielleicht überschätzt, erlebte sie in den letzten Jahren einen starken Rückschlag, von dem sie sich neustens wieder erholt. Sie wird wohl auch fernerhin ihre eifrigen Parteigänger und Feinde haben. Um so notwendiger ist es, sich ihr gegenüber möglichst zu objektivieren und stets wieder mit sachlicher Nüchternheit an sie heranzutreten. Fest steht jedenfalls die Tatsache, daß in der Kulturlandschaft Gandhāra die beiden Typen des Buddhahildes geschaffen wurden, des stehenden Buddha als Guru (Lehrer) und des sitzenden in der Meditation versunkenen. Von diesen beiden wurde der stehende Buddha zweifellos dem Vorbild des griechisch hellenistischen Philosophen oder Pädagogenotypus nachgebildet, während der sitzende eine rein indische Schöpfung ist, die jedoch der hellenistischen Anregung bedurft hat. Wenn wir nun bedenken, daß diese beiden Buddha-typen von der Landschaft Gandhāra aus die ganze buddhistische Welt eroberten und in Indien, Siam, Birma, Zentral-, Süd- und Ostasien seit zwei Jahrtausenden herrschen, wo immer der Buddhismus lebt, so muß man zugeben, daß der Hellenismus in Gandhāra eine Saat gelegt hat, die reiche Früchte trug. Eine alte Kultur hat sich in Gandhāra mit einer jugendfrischen gepaart, und sie mit ihrer Gestaltfülle befruchtet, deren Gestaltung sie ihr überlassen mußte. Die spätere, reife indische Form als Argument gegen die Bedeutung dieser Befruchtung auszuspielen, die doch ihre Voraussetzung war, heißt unhistorisch denken. Das Urteil eines Altmeisters der klassischen Archäologie, Ernst Curtius, hat schon vor fünfzig Jahren das Richtige getroffen: „Die altindische Handarbeit ist von griechischer Kunst neu befruchtet worden, der Hellenismus und der Buddhismus, beide ihrer Richtung nach kosmopolitisch, durchdrangen sich und schufen eine eigene Kunstwelt, deren Anschauung uns erst jetzt vergönnt ist, die graeco-buddhistische.“ (Die griechische Kunst in Indien“, Arch. Ztg. 1876)

Das aus den alten verschütteten Kultstätten Gandhāras zu Tage gekommene Denkmälermaterial zählt heute schon Tausende von Reliefplatten und zahlreiche Stücke der Rundplastik, die hauptsächlich in den Lokal-museen, ferner in Lahore und Kalkutta, manches Gute auch in London und im Berliner Museum für Völkerkunde aufbewahrt werden. Noch sind aber die Ausgrabungen in vollem Gange und bringen mit neuem Material neue Gesichtspunkte für diese synkretistische Kunst, die Indoskythisches mit griechischen und persischen Elementen vereint hat. Das Material ist fast ausschließlich Travertin, ein grauer Schiefer, der sich nicht sonderlich zur Bearbeitung geeignet hat und heute unsanftlich erscheint, ursprünglich aber weiß grundiert und bemalt war. Dazu kommen die Stuckverkleidungen der zahlreichen Stöpen. Peschavar, die Residenz des Kanischka und die ältere Residenz Takshashila, ferner Takhti-i-Behāi, Dschamālgarhi Sikri, Karkhal und Rānigat in den Yūsufzai-Bergen, Sahri Balot, Schāhābzāgarhi und Sāwālghar in der Ebene, Tohi, Ohind, Zihdih u. Utmanzai, Tūrlī Bāk-shālī und Gharyālī in Sādam endlich Mafta Nathu, Sanghāo und Miyan Khān in Lānkora sind die Hauptfundstätten. Zählten die chinesischen Pilger doch hunderte von buddhistischen Klöstern im Gandhāralande! Die *Östliche Kunst* vertrackt sich etwa über ein halbes Jahrtausend. Die Anfänge reichen wohl bis ins 2. Jh. v. Chr. zurück und die Auskänge dürften im 5. Jh. n. Chr. erfolgt sein, als im Gangeslande schon die Gupta-kunst blühte in der griechischen Formengeist weiterlebte. Als Zeit der Entwicklung kommen die ersten drei Jahr-hunderte nach Christo in Betracht (Grünwedel). Ein festes Gerüst für die Chronologie haben voneinander etwas abweichend V. A. Smith und Sfnart gegeben (J. A. S. B. 1889 und J. A. S. 1890).

Die Hauptfiguren der meisten Darstellungen der Gandhāraplastik ist Gautama Buddha in den Hauptmo-menten seines Lebens und früherer Inkarnationen. Allein oder zwischen seinen beiden Lieblings-schülern Śāri-putra und Maugalyāyana thronend als Objekt der Verehrung oder aber auf den Votivstelen von einem zahl-

reichen Parivāra umgeben. In den älteren Darstellungen zeigt sein Antlitz noch klassisch-apolloinische Züge, während sie später mehr indisch werden. Auch der anfangs noch mehr hellenisierende Faltenwurf mit oft individuellen Zügen wird später schablonenhaft. Der Nimbus, den der Buddha trägt, wird von Orinwedel auch auf hellenistischen Einfluß und zwar auf die vorderasiatischen Gestirngötter zurückgeführt. Er wirkt als materielles Element in Stein ausgeführt befremdlich und weist entschieden auf eine alte Malschule hin (cf. A. Grünwedel, *Buddhist Kunst in Indien* 1900, S. 83 f.).

Neben den Buddhafiguren, auf deren Typologie wir später zurückkommen, sind die Votivreliefs eine Schöpfung der Gandhārakunst von größter Bedeutung für den buddhistischen Kunstkreis des östlichen Asiens. In Indien selbst wurden sie von der Guptaunst übernommen und sie fanden ihren Weg durch Zentral- nach Ostasien, wo sie in zahllosen Einzelstelen von mitunter großem Kunstwert angefertigt wurden und in den Grotten von Yünkang und Longmen monumentale Gestaltung erfuhren (cf. Diez, *Die Kunst Ostasiens*, Hdb. d. Kw.).



Abb. 136 Die große Wunder von Śrāvastī
Museum in Lahore

Eines der schönsten Reliefs dieser Art ist der am Lotussitz thronende Buddha im Museum von Lahore (Abb. 136). Der *Tadmaśana* ragt aus dem mit Fischen und Lotusblumen belebten Wasser. Fliegende Gandharven halten eine aus Blättern und Blumen gewundene Krone über seinem Haupt, während andere mit dem königlichen Tschattras darüber schweben. Um die Mittellinie stehen und sitzen über dreißig andere in verschiedensten Stellungen, davon einige in Nischen mit ihren eigenen Trabanten als die Hauptpersonen des buddhistischen Pantheons — Bodhisattvas Buddhas Devas königliche Tschellās u. s. f. Unmittelbar zu seinen der Buddha schweben zwei Bodhisattvas auf Lotusblumen mit Standarten, die offenbar gemalten Seidenfahnen nachgebildet sind und wohl den Dhyānibuddha Amitābha und Avalokiteśvara darstellen dürften. Unten zu beiden Seiten des Lotusthrones stehen eine männliche und eine weibliche Figur, vielleicht die Stifter. Aus dem Wasser tauchen neugierig vier Nāgas empor. Die Figuren des Parivāra sind tief untergeordnet, vom Grunde fast losgelöst und trotz mancher leeren Posierung von bemerkenswerter Eleganz in der Durchdringung. Der Buddha selbst zeigt den völlig ausgebildeten reifen Typus in strenger Haltung in der Dharmatischakra Madhā mit entblößter rechter Schulter. Das Gewand ist eng anliegend und weist mit seinem Faltenwurf schon auf die spätere ostasiatischen Buddhas hin. Gewiß der Thronsaß ist zu klein, der Körper noch leicht von fleischig, der Ausdruck des Gesichtes noch leer — aber das, wie W. Cohn es tat, mit dem Buddha von Sāmān zu vergleichen, um die Gandhārakunst schlecht zu machen heißt doch den Pisaren vorwerfen, daß sie nicht schon wie Ghisetti arbeiteten.

Für die Geschichte und Chronologie der Gandhārakunst selbst ist es verdammt, die die Hand gezeichnete Monographie dieser Kunstperiode von A. Foucher verwerfen. Nach Foucher war das 1. Jh. u. A. das Zeitalter der Blüte und Ausbreitung der Gandhārakunst, nachdem sie schon im 1. Jh. v. Chr. gebildet hatte. Obenblum abgesehen von Münzen des 1. Jh., keine fest datierte Buddhisten vor c. 120 n. Chr., dem Zeitpunkt der im Fundament des Kanishka Stupa bei Peshawar gefundenen verglasten Relief, kennen bei diesen Arbeiten was sie in sich haben.



137 Göttin Tara
Museum in Sarnāth



138 Avalokiteśvara
Museum in Sarnāth



139 Mañjuśrī
Museum in Sarnāth

(Nach J. Ph. Vogel Catalogue of the Museum of Archaeology at Sarnāth)

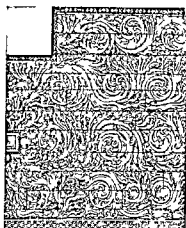
dieser Urne rückschließend ihre Ausbildung bereits im 1. Jh. v. Chr. mit Sicherheit annehmen und eine Anzahl undatierter Buddhas in das 1. Jh. n. Chr. ansetzen (cf. Foucher, *The beginnings of Buddhist art* S. 130). Denn die Buddhafigur des Kästchens trägt schon Anzeichen des Verfalls, setzt also eine längere Entwicklung voraus. Die typologischen Merkmale der Gandhāra-Kunst im 2. Jh. n. Chr. sind folgende: 1. Im Gegensatz zum völlig verhüllten Buddha des 1. Jh. n. Chr. (cf. Foucher, *L'art gréco-bouddhique* II, Fig. 480) bleiben nunmehr die rechte Schulter und die Füße unbedeckt. 2. Die erhobene Rechte wird als Mudrā der Lehre sowohl wie auch für andere Bezeichnungen typisch (cf. Foucher, *l.c.* II S. 326). 3. Die persönliche Individualität seiner Begleiter, die meist seine beiden Lieblingschüler waren, hört auf und diese mehrten sich. 4. Die zentrale Figur verliert an Raum und wird von den zahlreichen Begleitfiguren eingeengt. Die Kunst erhält sich während des 2. Jh. n. Chr. noch auf beachtenswerter Höhe, wenn auch die ersten Anzeichen des Verfalls in gewissen Erstarrungen eintreten. Die eigentlich schöpferische Periode hatte mit der Epoche Kanishkas aufgehört und die gedankenlose Wiederholung begonnen. Der Verfall setzte im 3. Jh. ein und ist z. T. auch auf die Unterbindung des direkten Verkehrs Indiens mit dem Römerreich am Landweg zu erklären. Araber und Perser hatten sich als Mittler dazwischen gedrängt. Während Fa-hien Anfang des 5. Jh. Gandhāra noch als blühendes Land mit zahlreichen gut gepflegten Bauten und reich bevölkerten Klöstern beschreibt, war es zur Zeit des Hsien Tsang Anfang des 7. Jh. schon verödet und seine Bauten dem Verfall preisgegeben.

Wenn wir uns nun von der Nordwestecke Indiens nach Südindien begeben, wo der Mut der frühen Gandhāra-Kunst gleichzeitige Stüpa von Amarāvati gestanden ist (cf. S. 25), in dessen reichen Reliefschmuck sich die Museen von Madras und London geteilt haben, so finden wir hier jene urtumliche indische Kunst, deren Jugend wir in Bharhut und Sāntschī kennen lernten, schon in ihrer Reife. Die Gegenüberstellung dieser Geschicklichkeit, Anmut und Lieblichkeit, die sich oft zu größter Schönheit aufschwingt, dieses vollblütigen Lebens zur nur zu oft holzern posierenden, plumpen Gandhāraplastik gibt zu denken (Abb. 20f). Die Übernahme der in Gandhāra geschaffenen Buddha-typen und einige hellenistische Beeinflussungen haben hier nichts zu bedeuten, während sie dort viel ausmachten. Hier feiern das rein indische Leben, indische Beweglichkeit, Sinnlichkeit und Grazie ihre Orgien und die Reliefgemalte geben uns einen Einblick





140 Ornamentik am Dhamék Stupa
Sarnath Süd Ost Seite
(Nach V A Smith H F A J C)



141 Ornamentik am Dhamék Stupa
Sarnath Westseite
(Ann Rep A S J 1904/5)

in das Leben indischer Fürstenhöfe wie bei uns die Maler von Florenz, Ferrara und Venedig Auch Grunwedel merkt die verfeinerten Gestalten mit ihren „koketten und verrenkten Stellungen der sehr weichlich behandelten Körper“ an und führt sie auf das drawidische Element der indischen Kunst zurück, das dieses Überwuchern liebt (I c S 133) Laßt man mit ihm „in den vollen, weichen und sehr anmutigen Gesichtern“ den stark hervortretenden griechischen Einfluß gelten, so äußerte er sich hier freilich ganz anders als in Gandhāra Kunstgeschichtlich ist übrigens die Diskussion der Möglichkeit dieses Einflusses durchaus nicht so mußig, wie manche meinen, da es sich um eine prinzipielle Frage, die Kontinuität der Weltkunstentwicklung handelt Deshalb ist auch V A Smiths Beobachtung des griechischen Einflusses noch auf die Guptakunst ernst zu nehmen, ja bestechend (O Z III) Man braucht nur die Kunst von Amarāvati mit der des Botticelli und die Guptakunst mit Rafael parallel zu stellen, um einzusehen, wie verschieden solcher Einfluß sich in Form umsetzen kann

In der von c 300—650 dauernden Guptaperiode (cf S 6f), einer Blütezeit Indiens auf allen Gebieten, erreichte auch die Plastik ihren Höhepunkt Das Zentrum der Hausmacht dieser erfolgreichen Dynastie erstreckte sich über die jetzigen Provinzen Agra, Oudh und Bihār im fruchtbaren mittleren Gangesbecken, die gleichen Gebiete, wo später die islamischen Eroberer und die Mogulherrscher ihre Residenzen gründeten und die deshalb am meisten unter dem islamischen Ikonoklasmas gelitten haben So kommt es, daß die zahlreichen Tempel der Guptazeit zerstört, nur einige abgelegene kleine erhalten sind Da die Plastik mit der Architektur in engster Verbindung steht, teilte sie ihr Schicksal Doch forderten die Ausgrabungen vieles zutage

Als charakteristische Kennzeichen der Guptatempel führt V A Smith an 1 Flache Dächer ohne Türme (Shukharas) wie in den Höhlentempeln 2 Erweiterung des Torbaues durch Vorstellung einer Pfeilerreihe vor den Seitenwänden (Anten) wie bei ägyptischen Tempeln 3 Die Statuen der Ganga und Dschamuna bewachen den Toreingang 4 Pfeiler mit massiven kubischen Kapitälern gekrönt mit zwei gegenständigen Löwen zu selten eines zentralen Baumes 5 Bossen an den Kapitälern und Friesen von sehr eigenartiger Gestalt, wie buddhistische Stüpen oder Bienenstöcke mit vorragenden Hörnern 6 Der Architrav des Portikus läuft als Gesimse um die Tempecella herum 7 Abweichung in der Orientierung von den Kardinalpunkten Die späteren Tempel waren verschwenderisch mit Skulpturen ausgestattet (O Z III S 7) Damit sind auch wichtige Gesichtspunkte für die Plastik gegeben Ein gut erhaltener kleiner Guptatempel dieser Art steht am Ruinenfeld in Santschl



142. Türsturz mit Szenen aus dem Kṣantivādhi Dichtāka. Museum in Sarnāth

(Arch. S. IV, 1913—14 Pl. XII G) ein anderer in T. gawā Dschābā pur Distr. Centr.-Prov. (O. Z. III Abb. Seite 7)

Ein Hauptfundort für Reliefplastik ist Sarnāth, der berühmte buddhistische Wallfahrtsort bei Benares. Der Dharmak Stūpa (cf. S. 19) aus dem 6. Jh. gibt uns eine Vorstellung von einer Ornamentik der Gupta-Periode, die anders geartet ist als die übliche Pfeilerornamentik und fremden Einfluß empfangen hat. V. A. Smith hat auch bereits die Übereinstimmung der in zahlreiche flammige Verästelungen ausstrahlenden Wellenlinie des Dharmak Stūpa (Abb. 140 I) mit den sogenannten Tilingi talai Muster von Ceylon festgestellt (H. F. A. J. C. 187), so daß sich noch die Frage der Herkunft des unendlichen-geometrisch abstrakten Miteleses erhebt, der an spätere islamische Ornamentgestalten anklingt. Für die erzählende Reliefplastik der Guptazeit ist das Abb. 142 wiedergegebene Gesimse von einem Torbau aus dem 5.—6. Jh. im Museum von Sarnāth ein gutes Beispiel. An beiden Enden sitzt Kubera oder Dschambhala, der Gott des Reichtums mit einer Frucht in seiner Rechten und einer Gelübde in der Linken mit Begleitfiguren. Der Mittelteil gibt vier Szenen des Kṣantivādhi Dichtāka zwischen architektonischen Krönungen (cf. Catalogue of the Museum at Sarnāth 1914 S. 233 ff.). Die letzte der vier Szenen stellt die Marter des Bodhisattva dar (Abb. 143). Ein von zwei Mädchen daran gehinderter Mann ist im Begriff dem Bodhisattva eine Hand abzuschneiden. Die Abb. 144 wiedergegebene Stele stellt die vier Hauptmomente aus Bodhis Leben dar: Die Geburt, die Erleuchtung, die erste Predigt und Nirvana. Sie ist mit einem Stūpa gekrönt, dem die Spitze (ku) fehlt und der nach Art der Gupta-Stöben mit Buddhafiguren in Nischen ausgestattet war, wie der Dharmak Stūpa (cf. Cat. Mus. Sarnāth I c. S. 183 ff.). Die Stele zeigt wie sich diese Art von Votivreliefplastik aus der Gandhāra-Periode in die Guptazeit fortsetzt und erst mit dem Verlöschen des Buddhis-



143. Die Folterung des Bodhisattva Kṣantivādin. Museum in Sarnāth

mus in Indien aufhört. Trotz der da und dort zu Tage tretenden handwerksmäßigen Erzeugung dieser vielbestellten Stelen zeigen sie doch auch alle Feinheiten und Meisterschaft der Guptaplastik. Der Vergleich mit den z. T. gleichzeitigen und späteren Votivreliefs in China gibt Aufschluß über den indischen Einfluß in Ostasien und die chinesische Gestaltung (d. Dier, Die Kunst Ostasiens Hdb. d. Kw. pass.)

Das Hauptstück der in Sarnāth zu Tage gekommenen Werke buddhistischer Plastik ist das als „Buddha von Sarnāth“ weltberühmt gewordene Bild des Buddha der ersten Predigt, das zu den größten Bildwerken der Menschheit gehört (Taf. VI). Es ist jedoch durchaus nicht als ein die anderen überragendes individuelles Meisterwerk eines besonders genialen Meisters zu betrachten, sondern hatte in Sarnāth wohl gleichwertige Gegenstücke, von denen jedoch keines so gut erhalten ist. Das Werk muß vielmehr als Typus des höchsten künstlerischen Ausdrucks der buddhistischen Religion jener Zeit angesehen werden, der damals jedenfalls öfters erreicht wurde.

Aus leuchtendem Sandstein gemeißelt (mit Spuren von Bemalung) ist dieses Standbild die vollkommene Verkörperung des mit dem kosmischen Urlicht Eins gewordenen, im Kosmos ruhenden zur inneren Erkenntnis gelangten Yogi, eben des „Buddha“. Als Folie dient ihm die spirituelle Dreieit Buddha, Dharma und Sangha, Scheibe, Rückenlehne und Schemelfront. Er vereinigt sie in seinem Körper äußerlich durch den dreieckigen Aufbau seiner Gestalt. Dreieck und Kreis, höchste Symbole der Gottheit bilden mit der Vertikalachse das Gerüst des symmetrischen Aufbaues. Seine Kopfform nähert sich dem Kreis, bleibt aber doch noch lebendig erst die umrahmenden Kreise bringen geometrische Abstraktion. Und wie Wellen gleiten die Kurven der Halsringe und des Gewandes über seinen löwenglaten gleichen Leib hinab bis zum Sitzteppich. Der Vertikalismus seines Körpers ist eingeschlossen in ein Dreieck von unerschütterlicher Ruhe und die Arme beschützen den göttlichen Körper wieder mit zwei Dreiecken. Die Berührung seiner Hände aber bilden die Spitze zweier Dreiecke, eines unteren, mit der Basis von Knie zu Knie sich spannenden und eines umgekehrten oberen dessen Basis in den Schultern liegt, das aber noch eine zweite Basis höher oben durch die zwei fliegenden Devas erhält. In diesem so gebildeten Zentrum, das in der Höhe des im Yogisystem wichtigen zweiten Verstandeszentrums, des Solarplexus liegt, ruhen die Hände im geheimnisvollen „Siegel der Lehre“, der *Dharma Tschakra Mudra*, das nur sichtbares Symbol ist für die durch Meditation hervorgerufenen inneren der Erleuchtung bewirkenden Vorgänge. Dieses innere Licht scheint den ganzen Körper zu durchleuchten und gibt ihm seine göttliche Erscheinung. Der Körper erscheint gleichsam von einem 4-herigen Lebensrhythmus durchpult, dem ewigen kosmischen Kreislauf vergleichbar und darin liegt seine Göttlichkeit. Dieser Buddha ist nicht etwa sprechend, aktiv lehrend zu denken die *Mudra* bedeutet vielmehr daß das feurige Rad der Lehre, d. h. der Erkenntnis sich in ihm dreht, der Gestus ist nur Symbol und Siegel. Durch ihn äußert sich hier der heilige *Atman*, die unzählbare und hier doch künstlerisch gefaßte zum Ausdruck gebrachte Weltseele. An der Front des Thronmizus ist die Sangha durch die fünf ersten Jünger Buddhas die zu seinen des Rades anbetend knien gegeben, vermehrt um den Schüler mit Kind und die zwei Gattinnen welche die Benarespredigt repräsentieren. Zwei Leogryphen und Makaras deren Rücken Anfang und Ende eines Seiles halten, Symbole des Auf und Unterganges, des Heraufsteigens der Planeten und die von Perlenstrahlen gefüllte Weltkranz des Nimbus der mit den beiden schwebenden Devas wieder künstlerische Bedeutung erhält bilden die rückhaltende aber bedeutungsvolle ornamentale Ausstattung des Werkes.

Wie der sitzende erhält auch der stehende Buddha in der Guptaplastik seine typische Ausbildung. Die zahlreichen Funde in Sarnāth von mehr oder weniger beschädigten Statuen des stehenden Buddha als Guru, Lehrer, als welchen man ihn im Gegensatz zum sitzenden Buddha Yogi



144 Buddhistische Votivstele Museum in Sarnāth



140 Buddha als Guru Sárnâth
Museum
(Photo A. Archaeological Survey of India)



146 Bodhi sattva S mhanada-Avalokiteshvara
Lucknow Museum
(Nach St. Kramrich Grundrissen d. Ind. Kunst)

bezeichnen kann bezeugen die Beliebtheit dieses Buddhabildes in den letzten Jahrhunderten des Buddhismus

Der Buddha steht stets in frontaler Haltung (*samapadasthanaka*) die rechte Hand im Segel des Schutz gewährens (Furchtlosigkeit *abhaya mudra*) erhoben während die Linke den Saum des herabfallenden Oberkleides (*angharis*) hält. Von den Merkmalen (*akshanas*) zeigen diese Statuen meist das Ushnisha und die kurzen nach rechts gedrehten Locken (*lakshana arita*) die langen Ohrlappen und die Schwimmhäute zwischen den Fingern. Das Stirnzeichen Usha war zumeist nur mit Farbe aufgetragen und ist daher selten erhalten. Typische Merkmale der Sárnâth Buddhas sind ferner die gesenkten Augen und die schlief in Meditation herabhängende Unterlippe die Linien am Hals und in den Handflächen und die völlige Schmucklosigkeit. Die Bekleidung besteht aus dem enganliegenden monchischen Untergewand (*antavasa*) und dem sich ebenfalls anlegenden Obergewand das die Körperformen klar konturiert aber gleichzeitig eine von den Händen herabfallende rahmende Hülle bildet. Ein dritter seltenerer Typus ist endlich der nach europäischer Art stehende Buddha der gegen den kommenden Buddha Maitya als Bodhi sattva vorbehalten ist.

Das gemeinsame Merkmal der Gupta-Buddhas ist die glatte schmucklose Behandlung des Körpers, der nur von einem ornamentierten Rahmen als wirkungsvolle Folie umspannt wird. Das Gewand ist faltenlos über den Körper gelegt, um diesen zur möglichst reinen Wirkung kommen zu lassen und die reine Geistigkeit der Lehre zu betonen.

Aus der Guptazeit sind auch vereinzelt Metallbuddhas erhalten, die von einer hoch entwickelten Gußtechnik Zeugnis geben. Von dem 80 Fuß hohen Riesenbuddha aus Kupfer, der Ende des 6. Jh. in Nālandā errichtet wurde, ist keine Spur mehr vorhanden. Das Birmingham-Museum besitzt jedoch eine über zwei Meter hohe Kupferstatue des stehenden Buddha, der um 400 n. Chr. datiert wird (cf. V. A. Smith H. F. A. Fig. 118), ein Vorgänger der zahlreichen späteren Bronzebuddhas des Gurutypus in Cambodscha und Siam. Kleinere Statuetten aus einer Messinglegierung gruppieren sich um ihn. Auch die S. 13 erwähnte Eiserne Säule wurde ja um 415 n. Chr. von Kumāragupta I. aufgestellt.

Die Bodhisattvas der Guptazeit erscheinen in dem für sie typischen Schmuck, mehr als menschenfreundliche Himmelsfürsten. Die Rundstatue einer Avalokiteśvara in Sārnāth (Abb. 138) bestrickt durch ihre fast prettöse Anmut.

Schon die Basis fällt durch die eigenartige Bildung auf. Aus lebhaft geschnörkelten Ranken wächst die majestätische Lotusblume empor, die den mild herablickenden Vermittler trägt. Dieser ist nackt bis zum Gürtel, von den Hüften abwärts mit einem Lententuch umhüllt, dessen Enden zwischen den Füßen in regelmäßigen Falten herabhängen. Es ist mit einem edelsteinverzierten unter dem Nabel in eine Schleife gebundenen Gürtel um die Hüften befestigt. Darüber ist ein Shawl geknotet, dessen Enden in zierlichem Faltenwerk längs des rechten Beines herabhängt. Die Ohren sind mit Ringen, der Hals mit einer Perlenkette geschmückt und eine feingliedrige metallische Brahmanenschnur hängt um die linke Schulter bis zum rechten Knie herab. Am linken Arm trägt er ein Armband mit Makaraenden und ein edelsteinbesetztes Armband. Das Haar ist mit einer juwelengeschmückten Kopfbinde umschlossen und mit einer Schnur hochgebunden in der Art der Asketenhaare tracht (*śikhāṃśa*). Je drei Haarsträhnen fallen auf jede Schulter. Über der Stirne sitzt in der Frisur ein Miniaturbild des Dhyanī Buddha Amitābha, des geistigen Vaters Avalokiteśvaras in der Meditationsstellung. Auf der Basis bemerkt man links zwei gequälte Geister (*pretā*) mit abgemagerten Körpern, die der mitleidige Herr mit Nektar labt, der von seiner (ehlenden) Rechten herabträufelnd zu denken ist. Von der Nimbusscheibe hinter dem Kopf ist nur noch ein Rest vorhanden. Die Sanskritinschrift aus dem 5. Jh. nennt den Stifter.

Neben der buddhistischen Kunst, auf die wir noch im Abschnitt über die Malerei zurück-



147 Varāha Avatāra, die Eberinkarnation des Viṣṇu. Felsrelief in Mavalipuram.

(Nach St. Kramrich, Grundlagen d. ind. Kunst.)



148 Vishnu's Eberinkarnation (Udayagiri Gwalior)

Glaubigen, gewohnt hemmungslos durch Welten zu schweifen, beirren Allein die wechselnden Größenverhältnisse der Gestalten weisen der Vorstellung bis zu einem gewissen Grade den Weg' (W Cohn, Indische Plastik S 32)

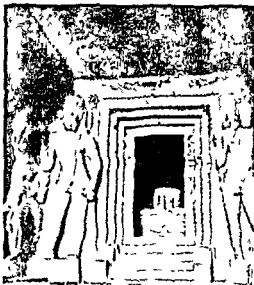
Die älteste bisher bekannt gewordene hinduistische Skulptur ist die in Udayagiri (Bhopal) aus dem Fels gehauene *Varaha Avatara* oder Eberinkarnation des Vishnu (Abb 148). Das Werk ist 400 n Chr datiert. Der ca dreieinhalb Meter hohe Vishnu mit Eberkopf steht auf dem Grunde des durch Wellenlinien angedeuteten Ozean auf dem Schwanz des Nagakönigs der ihn anbetet. Neben dem Naga sitzt der Dämon Hiranyaksha mit Bhumi devi der Erde in seiner Linken. Bhumi die Vishnu aus der Gewalt dieses Dämons befreit sehen wir ein zweites Mal hinter dem Gott noch im Wasser an einem Lotusstengel sich haltend und emporziehend oder den Gott verehrend (undeutlich). Endlich steht sie schon außerhalb des Wassers auf einer Lotusblume und lehnt sich an die linke Schulter des Gottes. Sie ist also in drei Stadien des Befreiungsaktes in kontinuierlicher Darstellung gegeben. Der Gott trägt ein Upavita in Form eines riesigen Kranzes gewissermaßen die kosmische Brahmanenschnur. In langen Reihen sind die Götter und Rishis versammelt um die Erde zu begreifen.

Neben dem Varaha Avatara wurde Vishnu als *Ranganatha* oder *Ananta Shayan* oft dargestellt wenn auch nirgends so meist erhalten wie am Tempel zu Deogarh (Itānsi Distrikt V P). In dem Werk aus der Blütezeit der Gupta Herrschaft dem 5 Jh (Abb 150) Frel von symbolischen Attributen legt der vierarmige Gott mit seinem üblichen Schmuck im Schoße der siebenköpfigen Weltenschlange das verkörperte in sich ruhende Prinzip des Weltalls. Shridevi und Bhūmidevi seine beiden Frauen sitzen zu seinen Füßen die Shri Lakshmi knetet. Auf einem ihm entwachsenden Lotusstengel sitzt der dreihäuptige Brahmā während darüber Shiva mit Parvati auf

kommen, tritt in der Guptazeit zum ersten Male die brahmanische auf den Plan und zwar sogleich mit vollendeten Werken der Plastik, die sich ebenbürtig neben die buddhistischen stellen, ja ihrer größeren Gestaltungsmöglichkeiten wegen noch mehr Bewunderung erregen als jene. Ihre vorausgegangene Entwicklung läßt sich nur aus der buddhistischen Architekturplastik, wie den Kapitalen mit den vedischen Gottern in den Hohlenterschautyas und Viharas rekonstruieren. Die plastischen Riesengemälde zur Verherrlichung Vishnus in Udayagiri und Deogarh setzen eine lange Entwicklung voraus, und sind nur aus der Anknüpfung an die buddhistische Plastik erklärlich. In knappsten Zügen mit den پاکendsten Gegenüberstellungen werden jedem glaubigen Inder die Visionen ungeheurer, urzeitlicher kosmischer Umwälzungen, die Symbole tiefer philosophischer Spekulationen oder die alle Wesen einschließende Liebe der Gottheit vor Augen geführt. Alle räumlichen Kennzeichnungen fehlen. Würden sie doch nur die Phantasie des



149. Vishnu auf der Schlange Ananta ruhend.
(Tempel zu Deogarh)



150. Dvarapalas am Lingatempel in Elephanta
(Phot. Deussen/Deussen)

dem Hufen Nand, Indra auf seinem Elefanten, der Krieger ist Subrahmanya Skanda auf dem Pfau reitend und rechts Surya mit der Sonnenscheibe (?) in den Lüften schweben. Hier ist nach der Lehre des Vedānta Vishnu als das Höchste Wesen dargestellt, aus dem selbst Brahmā, der Schöpfer hervorgeht um sein Tagewerk zu tun. Vishnu aber als Urgeist handelt nicht, sondern ruht untätig von Ewigkeit zu Ewigkeit. Unterhalb des Schlangentragers stehen sechs Halbgötter. Sämtliche Figuren haben die Augen geschlossen, wodurch der mythische visionäre Charakter des Bildes erhöht wird. Der legendäre Vishnu gehört wiederum zu den größten Meisterwerken der Plastik, nicht nur Indiens. Das Problem der Vereinigung des vierarmigen Gottes mit der lebensköpfigen Schlange ist in einer schlechthin unvertretlichen Form gestaltet, der auch für die, zwielarmige europäische Einstellung nichts mehr Anstriches anhaftet. Dem an den Reinen beginnenden allmählich anwachsenden, in den Schlangenköpfen brandenden Linienfluß wohnt jene kosmische Größe inne, die der großartigen mythischen Konzeption entspricht. V. A. Smith stellt diesem Vishnu einen antiken Lindymen des Nationalmuseum in Stockholm gegenüber (O. Z. III k. c.) der ihm im Fluß der Linie gleicht und stützte darauf seine Behauptung einer hellenistischen Nachahmung auf die Guptaplastik, die nicht ohne weiteres abzuleiten ist. Noch ein zweites Werk dieser Periode klingt an die Antike, diesmal an die Parthenonfriesen an, die liegende Mutter Krishna mit dem Kind zur Seite in Pathuri im Bhupalsäule (V. A. Smith II P. A. J. Pl. XXXVII). Werke der noch hellenistisch beeinflussten, parthianisch-sasanidischen Kleinkunst wie die Silberchale von Badakshan können in der Guptakunst anregend gewirkt haben (cf. Pl. LXXVI bei V. A. Smith II P. A. I.).

Das größte und großartigste Betätigungsfeld hatte die indische Plastik in den Fels- und Höhlentempeln, wo sich der lebendige Fels direkt zur Bearbeitung bot. Nicht in den Städten, sondern mit wenigen Ausnahmen fern von größeren Siedelungen gelegen, bergen diese Tirthas heute noch die größten, der ikonoklastischen Zerstörungswut späterer Eroberer entgangenen Kunstwerke der Plastik.



151 Trimurti in Elephanta. Frontalansicht

Ein solches frühes Denkmal lernten wir in Udayagiri kennen (Abb. 148). Auch in Adschanta, dessen Denkmal wert besonders in seiner malerischen Ausstattung liegt, finden sich zahlreiche gute Felsskulpturen, wovon die Ausstattung des Tschaityas 19 (Abb. Cohn I, c. T. 30-31) die Fußgottheiten an den Eingängen von Höhle 16 und 27 u. a. aus der Guptazeit stammen. Die von Fergusson und Burgess noch in das 6. Jh. angesetzten Skulpturen des Tschaityas 26 schätzt Havell um hundert Jahre jünger ein. Im übrigen steht die Chronologie der Adschantaskulpturen noch aus. Ihren Höhepunkt aber erreichten die Felsskulpturen in den Shivahöhlen und Felstempeln zu Elephanta und Elura, deren Datierung auch noch schwankt. Fergusson und Burgess setzten Elephanta in die zweite Hälfte des 8. Jh. gleichzeitig mit der Dhumar Lenä-Höhle in Elura. Havell rückte sie 1915 in das 6. Jh. zurück (A. M. A. I. S. 150 f.), während er sich 1920 für das 7. Jh. entschied (Handbook J. A. S. 163). Ein stilistisches Kriterium bilden die Pfeiler der Jenen von Bädām-Höhle 3 von 578 gleichen (cf. Jouveau Dubreuil, *Archeol. S. I. I. S.* 173). Wenn wir auch Ferguson-Burgess (H. I. E. A. II, 128) zustimmen, daß die Kapitälbildungen in Elephanta ihre Vollendung erreicht haben, ist deshalb noch kein Grund vorhanden, Elephanta in das Ende des 8. Jh. hinaufzurücken, denn diese Vollendung muß sich schon im 7. Jh. vollzogen haben, das mir für die Aushebung von Elephanta am wahrscheinlichsten erscheint.

Die große Schönheit und Bedeutung der Skulpturen von Elephanta erklärt unsere Diskussion der Datierung. Mit Recht hebt Havell die Schöpfer der Trimurti und des Brahma-Tschatur



mukha in den Rang des Phidias und Praxiteles von Indien. Er nennt Elephanta Indiens Parthenon. Wenn sich das Auge des Besuchers an das Dämmerlicht gewöhnt hat, leuchtet ihm das vier Meter hohe Kolossalstandbild der Trimūrti durch das Dämmerlicht entgegen, die am Ende des mittleren Flügels des Felsentempels aus dem Felsen gehauen ist (Abb. 151 Taf. VII). Es ist beim heutigen Zustand des Tempels schwer sich vorzustellen, wie ehrfurchterregend schon es gewesen sein muß, beleuchtet von den zahlreichen BronzetemPELLAMPEN und im silbernen Schimmer der schneeweißen Pfeiler überzogen mit feinstem polierter Stuckmasse (A. M. A. I. S. 100).

Die Zusammensetzung und Bedeutung der Trimūrti (Dreigestalt) wird verschieden erklärt, abstrakt philosophisch und populär mythologisch. Ihr Ursprung liegt in der Sonnenanbetung mit ihren drei Phasen. Ihre Deutung als Vereinigung der drei göttlichen Aspekte der Einen Gottheit, die wir als Brahmā den Schöpfer, Viṣṇu den Erhalter und Śhiva den Zerstörer kennen, ist die populärste. Wie eng diese Vereinigung gedacht wurde, geht aus folgender Stelle des Vāyu Purāṇa hervor (Ch. V V 18—21). Sie existieren einer durch den andern und erhalten sich gegenseitig; sie sind Zwillinge untereinander; sie bestehen durch sich untereinander und sind keinen Augenblick voneinander getrennt; sie verlassen sich nie. Īṣvara (Mahadeva, Śhiva) ist der höchste Gott und Viṣṇu ist das Oberhaupt von Mahat, dem Prinzip der Intelligenz, während Brahmā erfüllt mit rāḍśhas, die Schöpfung besorgt. In vedischer Zeit waren Agni, Indra und Sūrya zur Trimūrti vereint; im Mahāyāna Mandschukī, Avalokiteśvara und Vajśhrapāṇi; später sind alle drei im mystischen Worte Om zusammengefaßt. Darstellungen der Trimūrti sind in Indien sehr selten; doch gab es solche schon in der Gandharaperiode, wie ein Standbild in Peschawar beweist (cf. V. Natesa Aiyar, Trimūrti image in the Peshawar Museum, Arch. Sur. A. R. 1913—14). Die alte herkömmliche Deutung der Trimūrti von Elephanta als Vereinigung von Brahmā, Viṣṇu und Śhiva wurde von Haveli umgestoßen; der darin Pārvatī, Viṣṇu und Śhiva sehen wollte, jedoch von N. Aiyar (l. c.) widerlegt wurde, der das Bild als Dreigesicht des Śhiva erklärt, der in der Mitte als Schöpfer, rechts als Erhalter, links als Zerstörer gegeben ist. Der durch majestätische Ruhe ausgezeichnete mittlere Kopf trägt die Symbole des Viṣṇu; Śhiva in seinem rāḍśhaschen Aspekt. Seine Krone ist der Berg Meru. Auf seinem Perlenhalsband sind die unzählbaren Welten der Planetenbahnen aufgereiht, denn die Perle ist das Symbol des kosmischen Elementes ākāśha (Äther) und daher



152. Tschaturmūkha in Elephanta
(Nach E. B. Haveli)



153 Der tanzende Shiva. Felirelief in Elûra

auch von den daraus geborenen Planeten und Vishnu ist der Akâsha-garbha der Ätherträger. Er trägt ferner das ruhmrührende Fünf-Edelstein-Halsband aus Gold, besetzt mit seinen Edelsteinen Perle, Saphir, Rubin, Smaragd und Diamant, die Äther, Luft, Feuer, Wasser und Erde symbolisieren. Den tãmasischen Aspekt als Zerstörer stellt der linke Kopf dar mit gerunzelter Stirn, geöffneten Lippen, vordringender Zunge, eine Schlange in der Hand. Seine Tiara enthält einen Menschenschädel mit Blumenemblem, die zum Shivaritual gehören umwunden. Hinter dem Kopf befindet sich eine unsichtbare Nische in der Felswand für ein Orakel.

Das zweite mehrköpfige Standbild in Elephanta ist das Abb. 157 wiedergegebene Tschaturmukha (Vier Antlitz), das früher im viertürigen Tempel stand, wo es später durch ein ankonisches Lingam ersetzt wurde. Havell stellt den Hermes des Praxiteles neben diese Statue — die Krone der griechischen neben der Krone der indischen Plastik. Das Antlitz hat in der Tat einen individuellen Ausdruck von einer Dämonie, wie sie viel leicht nur noch an der javanischen Durgã im Museum von Leyden begegnet (s. unten). Auch der Körper ist über das typische Schema hinaus individuell gebildet und setzt Naturstudium voraus. Auch hier ist wohl Shiva in seinem rätschasischen Aspekt dargestellt, ein anthropomorphisierter Stupa, der als Symbol der kosmischen Kräfte den von Dvãrapãlas bewachten Tempel schmückte. Shivas Ruhm künden ja auch alle Reliefdarstellungen auf den Felswänden von Elephanta. Mehrmals sehen wir ihn mit Pãrvatì seiner Gemahlin ergreifend in der Vermählungszeremonie und als Natarãdcscha im Schöpfungs- und Zerstörungstanz (vgl. W. Cohn 1. c. Taf. 48—51). Die starken Zerstörungen der plastischen Werke in Elephanta werden den Portugiesen zugeschrieben.

Die Plastik von Elûra bildet das würdige Gegenstück zu Elephanta, auch sie shivaitisch, aber schon vorgeschrittener in der dämonischen Wildheit der Bewegungen, daher zeitlich wohl durchschnittlich um hundert Jahre jünger. Neben den shivaitischen Darstellungen gibt es hier



154 Shiva im Tschaturam Tanz. Ravana Ka Khai Grotte in Elōra
(Nach St. Kramrich, Gundi d. Ind. Kuns.)

auch buddhistische und Dschainawerke, doch von geringerer Bedeutung, wenn auch letztere besser als in den späteren Dschainatempeln

Aus dem noch kaum brauchbar veröffentlichten Reichtum der Elōraplastik müssen wir uns hier auf die Hervorhebung dieser Werke beschränken: zwei tanzende Shivas und Ravana im Kailāsaberg. Einmal tanzt er achtarmig mit einer Schlange umwunden und mit einer mächtigen Keule bewaffnet seinen gewaltig ausgreifenden Lalita Tanz, dessen verderbenbringender Aspekt durch das hinter ihm vorlugende Skelett Bhrungis andeutet ist (Abb. 153). Eingeschüchtern sieht ihm Kālī (Pārvatī) von rechts unten zu, links machen drei Kobolde die Musik dazu. Oben in den Lüften erscheinen die üblichen Götter des indischen Olymp zu dem grausig erhabenen Schauspiel. Am zweiten Hochrelief (Abb. 154) ist der Gott im Tschaturam Tanz dargestellt. Die Haltung der Glieder ist aus dem Tanzenden genau vorgegeben. Aus diesem ist die ungemeine Streckung eines linken Armes und die gebogenen Knie charakteristisch. Die Wichtigkeit der Bewegung der schweren Gliedmaßen ist für die Elōraplastik bezeichnend.

Meisterhaft ist auch die schwierige Darstellung des Angriffes des Dämonen und Erzfeindes Rāmās Ravana auf den Kailāsa (Abb. 155). Der Unhold, der den Berg heben und samt den Göttern nach Lankā tragen wollte, auf daß sie ihm behilflich sein müßten, scheint wie eine gespannte Feder in einer Berghöhle eingezwängt, eben im Begriff zu sein, emporzuckend seine dämonischen Kräfte spielen zu lassen, deren erste Wirkung sich oben schon in Pārvatīs ängstlichem Erfassen von Shivas Arm, in der Flucht der Magd und in der Bewegung unter den Him-



155 Ravana im Kaśāsa (Felsstempel in Elūra)

linearen Entfaltung der oberen Figuren. Die künstlerische Höhe dieses Werkes wird uns erst recht klar, wenn wir einen Blick auf die spätere Rāvanadarstellung in der benachbarten Dumar Lenā Höhle in Elūra werfen (cf. Taf. 43 bei W. Cohn I c). Aus der gütvollen Komposition ist ein odes Machwerk geworden, das uns den raschen Abstieg dieser Kunst im 9. Jh. deutlich zeigt, einen Verfall, den auch die anderen Spätwerke in Elūra bestätigen.

Von den unabsehbaren plastischen Werken am Plateau von Dekkan konnten wir hier nur einige der bedeutendsten Werke hauptsächlich der Felsenplastik herausgreifen. Die reiche Tempelplastik der Tschalukya- und Hoysalatempel (S. 70 ff.) ist noch kaum aufgenommen und wird uns noch schöne Überraschungen bringen. Besser bekannt ist die Tempelplastik von Orissa im Stromland des Mahānadi, die etwa vom 6. bis zum 13. Jh. und vereinzelt darüber hinausreicht. Sie steht wie W. Cohn schon hervorgehoben hat (I c S. 38 f.), obwohl auch brahmanisch, im schärfsten Gegensatz zu den oft gleichzeitigen Felskulpturen des westlichen Indiens. Hier erzählende Darstellungen von meist dramatischer Wucht als Ersatz für Fresken, dort architektonischer Dekor und Schaustellungen. Der Gegensatz erklärt sich, wenn wir bedenken, daß die brahmanische Plastik der Guptazeit an die gleichzeitige buddhistische anknüpfte und ihre trotz aller eigenartigen Gestaltung doch von der griechischen Plastik gebandigte und rhythmisierte Formgebung bis ins 9. Jh. bewahrte und fortentwickelte. Wie die indische Plastik aussah, wenn sie ganz auf sich selbst gestellt war, das zeigt Orissa. Die Sinnlichkeit des Fleisches und

ischen bemerkbar macht, deren weitere Wirkung jedoch von Shiva aufgehoben wird, in dem er seinen linken Fuß fest auf den Berg stellt und so die Spalten, die Ravana schon gesprengt und in die er sich mit seinen Händen verstreut hat, wieder schließt und Ravana für geraume Zeit in seiner Höhle eingeklemmt gefangen hält. Der ganze Kreislauf der Handlung ist in diesem Felsfresko zu einer Einheit verschmolzen.

Wie in der gleich zu behandelnden „Herabkunft der Gangā“ zeigt sich auch hier die Souveränität der indischen Felskünstler in der Ausnutzung des gewachsenen Materials zu allen gewünschten Wirkungen. Möglichkeiten, die der Bildhauer nur im gewachsenen Felsen nicht mehr am losgelassenen Atelierblock finden kann, werden hier verwirklicht und damit Wirkungen erzielt, die noch von keiner Plastik erreicht wurden. Durch die skizzenhafte architektonische Rahmung wird der drohende Naturalismus gebannt und die Fülle der Gestalten in ein Achsensystem eingeordnet und so monumentalisiert. Die vertikale Spannung der unteren Hälfte löst sich in der kurv-



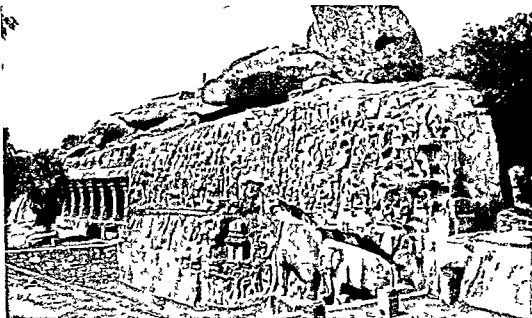


156 Die drei Schritte Vischnus (Vāmana Trivikrama)
Felskulptur in Mavalipuram

die Wollust der Bewegungen die sich vorher schon in Mathura und Amaravati geltend machte, kommt nun ganz zum Durchbruch und unverhüllte Darstellungen der Liebeslust zieren ganze Tempelfassaden (cf Taf 61 ff bei W Cohn l c) Mehr als dekorativen Wert kann man dieser Plastik indessen kaum beimessen

Ganz anders steht es in Südindien Hat hier schon Amaravati Reliefs gezeigt die selbst Grunwedel als die besten indischen Skulpturen erklärte (Buddh Kunst 1900 S 134), so wuchs dort bald darauf unter den Pallavas in Mavalipuram eine Plastik die wie in Elephanta und Elura an den Fels gebunden auch wieder den stolzen Wuchs der Felsenplastik zeitigte Von den Schöpfern der Rathas war auch nichts Geringes zu erwarten Die Dvarapālas die dort alle Eingänge zu den Feltstempeln bewachen, sind wahrhaft königliche Leibgardisten und wessen Rassenpsychose angesichts dieser stolzen Werke dravidischer Künstler nicht geheilt wird, dem ist nicht zu helfen

Wir finden in den Höhlentempeln von Mavalipuram zum Teil d e gleichen gegenständlichen Darstellungen wie wir sie in den nord indischen Tempeln und Höhlen in Deogarh Udayagiri u a kennen gelernt haben und der Vergleich des auf Ananta ruhenden Vischnu oder seiner Eberinkarnation zeigt d e verschiedensten Möglichkeiten der Gestaltung d eser Themen Zu den bedeutendsten Schöpfungen dieser Schule gehört das *Vāmana Trivikrama* die drei Schritte Vischnus (Abb 1*6) Das Relief stellt den im Bhāgavata Purāna VIII 18 geschilderten Besuch Vischnus beim Fürsten Bali dar Der Gott dessen Weg nicht von d eser Welt ist kam als zwerghafter Brahmane verkleidet und bat Bali um nur drei Schritte Erde gemessen an seinen eigenen Der Wunsch wurde ihm gern gewährt der Zwerg aber wuchs sogleich ins Unermeßliche und wurde zum Gott mit seinen Attributen und Gefolge Mit dem ersten Schritt durchmaß er Balis Land indem er mit seinen Armen den Horizont berührte mit dem zweiten nahm er vom Himmel Besitz und dem dritten Schritt blieb nichts mehr übrig (vgl den Wortlaut der Beschreibung bei W Cohn l c S 72 f) Es galt also d e Darstellung der Allerduldsamkeit mit



157 Die Herabkunft der Gangä Felsrelief in Mavalpuram

Vischnu. Wie eine Säule auf einem Bein stehend macht der Gott mit dem anderen den zweiten Schritt, der bis in den Himmel reicht, wo Brahmā ihn ehrt. Links von Brahmā fliegt der Bärenkönig mit der Trommel durch die Lüfte und ruft Vischnus Sieg aus. Zu seinen Füßen sitzen die vier Weltenhüter. Zwei Götter mit sonnenartigen Nimbus schweben zu beiden Seiten des Raumgottes, der eine emporstehend, der andere sinkend, Verkörpern sie die auf- und niedergehende Sonne? Denn der Sonnenmythus bildet den Kern der Legende. Säulenhafte, wie der Weltlotus stehend, erfüllt Bhagavat mit seinen acht Armen den Weltenraum, und um ihn vollzieht sich der Kreislauf des Tages. Links aufsteigend, rechts sinkend. Wiederum ist eine der größten kosmischen Erscheinungen bildhaft klar in einen meßbaren Rahmen gespannt.

Und nun zur größten Schöpfung der Plastik von Mavalpuram, die Herabkunft der Gangä (Abb. 157, Taf. VIII). Kein anderes Volk der Erde nennt eine plastische Schöpfung sein eigen, die an Größe der Konzeption dieser gleicht! Sie war nur als Exponent der unerreichten kosmischen Phantasie der Indoarier möglich, die hier von dravidischen Künstlern bildhaft versinnlicht wurde, ähnlich wie die Purāṇa- und Rāmāyana-Schilderungen von indischen Künstlern an den Tempelwänden von Angkor Vāt in Kambodscha. Man muß die prächtige Schilderung der Herabkunft der Gangä im Rāmāyana lesen, um diese Darstellung verstehen und würdigen zu können. Ein von Jacobi gegebener Auszug lautet: „Der König Bhagiratha tat Buße auf dem Gokarna, bis Brahmā ihm seinen Wunsch gewährte, in dem Bemerken, daß Shiva die Gangä auffangen müsse, weil die Erde die Wucht ihres Falles nicht aushalten könne. Shiva zeigte sich dem Bhagiratha nach einem weiteren Jahre von Bußübungen geneigt und versprach ihm, die Gangä mit seinem Haupte aufzufangen. Diese wollte ihn aber mit ihrer Wucht in die Unterwelt stürzen, doch Shiva ließ sie zur Strafe lange Jahre in seinen Haarflechten umher irren, bis ihn Bhagirathas Buße bewog, die Gangä in sieben Strömen zur Erde hinabzulassen. Der südliche Strom ist die irdische Gangä. Götter und Rishi kamen herbei, um das wunderbare Schauspiel ihres Herabsturzes anzusehen und sich in ihren Fluten von Sünden zu reinigen.“ (H. Jacobi: Das Rāmāyana, Bonn 1893, S. 146, zit. v. Cohn). Wie hätten doch alle Versuche, den Fluß plastisch darzustellen, kläglich scheitern müssen, während ihr Erdensturz durch die künstlich geschaffene Felspalte mit den emporzügelnden Nāgas genial versinnbildlicht wurde! Von allen Seiten strömen die Erdenbewohner, Menschen und Tiere, herbei, um dieses grandiose Schauspiel zu sehen und das reinigende Bad in den Fluten des heiligen Flusses zu nehmen. Zu dem noch ganz in seiner Askese versunkenen

Bhaglratha aber tritt der große Gott und teilt ihm die Erfüllung seines Wunsches mit. Unter dem Bûßer steht ein kleiner Shiva tempel mit einem Vketen davor. Das Felsenbild hat sicherlich Schwächen in Einzelheiten wie in der schematischen Darstellung der Menschen oder in der Bildung der Löwen. Als Ganzes jedoch stellt es sich durch seinen großen Wurf jenseits aller Detailkritik. Dieses Felsenfresko gehört als technische Schöpfung einer Reihe an deren Denkmäler in verschiedenen Teilen Indiens noch im Dschungel versteckt oder in alten Flußbetten verborgen sind. So wurde z. B. 1921 vom Arch. Survey in Lunkarai Bengalen, ein alter Shiva kultort mit Felskulpturen unbekannter Datums (9.—12. Jh.?) freigelegt (Arch. Surv. A. R. 1921—22 Pl. XXX) die freilich künstlerisch tief unter dem Niveau der „Gangä“ stehen.

Die bedeutendste typische Schöpfung Südindiens in der Freiplastik aber, und zwar in diesem Fall der Bronzeplastik, ist der Typus des Shiva als Natarâdsha, als Herrn des kosmischen Tanzes (Taf. IX). Die plastische Darstellung dieses Tanzes dürfte älter sein als die ältesten Denkmäler des 5.—6. Jh., die man in Nordindien fand und noch viel älter in die vedische Zeit zurückreichend, war die philosophisch-dichterische Konzeption dieses Tanzes, den ursprünglich Rudra personifizierte, der u. a. in Rigveda 10, 81 beschrieben wird.

„Allseitig Auge und allseitig Antlitz
Allseitig Arme und allseitig Fuß
Schweiß schaffend er mit Armen schweiß mit
Flügeln
Zusammen Erd und Himmel, Gott der Eine
(Lbers v. Deussen)



158 Shiva Heiliger
(Sundera Mûrti Swâmî)
Bronze aus Ceylon

Nach dem Grund der Bevorzugung der Gestalt des tanzenden Shiva in Südindien fragend, sucht Havell ihn aus dem besonders am südindischen Plateau an den westlichen Ghats täglich zu beobachtenden grandiosen Schauspiel der im brandenden Meere mit blendendem Lichtertanz versinkenden Sonne (cf. *The Himalayas in Indian art* London 1924 S. 62 f.). Wer den unauslöschlichen Eindruck derartiger Sonnenuntergänge wohl des größten Schauspiels auf Erden, erlebt hat, wird sich Havells genialer Hypothese zuneigen. Wie dem auch sei, jedenfalls bildete sich in der südindischen Bronzeplastik im Gegensatz zu den mehrfach variierten Shivatanzern, wie wir sie in Elephanta und Elura kennen lernten, ein bleibender Typus von höchster Vollendung aus, der wiederum zu den unsterblichen Werken menschlicher Schöpferkraft gehört.

Die Figur symbolisiert die Aktivität des Gottes im Universum, seine fünf Handlungen: die Schöpfung, Erhaltung, Zerstörung, Wiederverkörperung und Erlösung. Mit dem rechten Bein auf einem Dämon sich drehend, das linke im Tanzschritt erhoben, hält er die vier Arme in bestimmten Mudras mit seinen Attributen in den Händen im Kreis ausgespannt. Die Trommel in der einen Rechten symbolisiert das Getöse der Schöpfung, die vibrierende Bewegung der kos-

mischen Entwicklung, die Flamme in der einen Linken die entgegengesetzte Handlung der Zerstörung, die aufgehobene Rechte flößt dem nahenden Gläubigen Zutrauen ein, die abwärts gerichtete Linke deutet auf des Gottes linken, aufgehobenen Fuß als den Sitz der Seele. Eine Schlange als Ewigkeitssymbol windet sich um einen Arm, eine Seejungfrau, die Ganga, der aufgehende Mond und eine Schlange zieren die Kopfkronung. Und mit diesen, seine fünf Handlungen symbolisierenden Mudrās und Attributen wird Shiva in Südindien auch in den stereotypen Gebeten angerufen. Der umgebende Flammenkreis symbolisiert das kosmische All, das der Gott erfüllt.

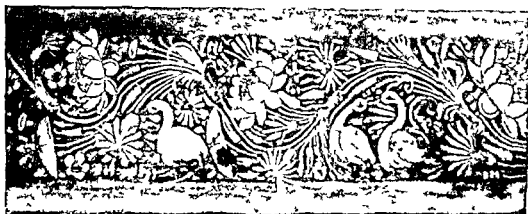
Nur wenige der zahlreichen Bronzestatuetten des Nataradscha haben hohen Kunstwert, denn künstlerische Qualität war nicht der Hauptzweck dieses wie aller anderen indischen Kulturbilder. In einigen wenigen aber, etwa im Museum von Madras oder in den Tempeln von Tandschur, Belur, Uttattur (Trichinopoly) ist der gewollte Ausdruck höchste Form geworden. Das bisher angenommene Alter dieser Bronzen aber, ihre Einordnung in das 10—11 Jh ist völlig aus der Luft gegriffen, sie können ebenso gut aus dem 15—17 Jh stammen und diese spätere Datierung ist viel wahrscheinlicher (cf W. S. Hadaway, *Rupam* 10, S. 59 f).

Die toreutische Kleinplastik, also die Bronzen und Metallstatuetten bilden einen wichtigen Teil der südindischen Plastik überhaupt und bergen eine Reihe hervorragender Kunstwerke, die den Kreis der Monumentalplastik durch neue Typen erweitert. Shiva tanzt auch den Tandavan als einen zahmeren Abendtanz, ferner Krishna auf dem funfköpfigen Schlangenkönig Kālīya den Tanz des Jägers oder Kriegers und die düstere Kālī ihren Totentanz. Dazu gesellen sich zahlreiche Bildnisse shivaitischer Heiliger und frommer Gläubiger. Davon ist die Statuette des Sundara Murti Swami aus Ceylon, eines Heiligen, der im 8 Jh lebte, ein glänzendes Beispiel der Darstellung innerer Ekstase und frommer Hingebung, Bhakti (Abb. 158). Formal bilden diese Bronzen eine wichtige Ergänzung der sonst seltenen indischen Freiplastik, die von allen Seiten betrachtet werden kann und stets neue Wirkungen bietet. Für unsere Kenntnis der indischen Plastik und Götterikonographie endlich sind wir ja fast ausschließlich auf die Bronzen angewiesen, wovon auch die europäischen Museen fast alle Typen, darunter auch gute Stücke besitzen. Coomaraswamy teilt den gesamten indischen Bronzenschatz in drei Gruppen. Die mahāyānistischen buddhistischen Bronzen von Java und Ceylon (6—14 Jh), die mahāyānistischen, buddhistischen Bronzen von Nepal und Tibet (9—17 Jh) und die hinduistischen Bronzen von Südindien und Ceylon (6—17 Jh).

Literatur. Eine gute Übersicht gibt W. Cohn, *Indische Plastik* in B. Cassirers *Kunst des Ostens* mit Lit. Verz. Ausführlicher handelt darüber V. A. Smith, *A history of fine art in India and Ceylon* (Oxford 1911) zitiert H. F. A. J. Havell widmet der Plastik Abschnitte in seinen Büchern, *Indian sculpture and painting*, „The ideals of Indian art“, *A handbook of Indian art*. O. Jouveau-Dubreuil *Archeologie du Sud de l'Inde II*, *Iconographie* (Paris: Geuthner 1914). T. A. Gopinatha Rao, *Elements of Hindu Iconography*, 4 Bde (Madras 1914—16), *Sculptures Civiles de L'Inde in Ars Asiatica III*. Instrukтив ist ferner St. Kramersch, *Grundzüge der indischen Kunst*.

Über indische Bronzen vgl. Coomaraswamy, *Indian Bronzes* Burlington Mag., Vol. XLII 86 ff. L. Adam, *Hochasiatische Kunst* (Strecke u. Schröder, Stuttgart 1923). R. Heine Geldern *Altjavanische Bronzen* (C. W. Stern, Wien 1925) mit Lit. Verz. für Java.





159. Deckenmalerei in Ad chanta Vihāra II

(Nach Photo)

Denkmaler der Malerei

Die indische Malerei ist uralt und spielte in der altindischen Kultur eine Hauptrolle. Sie war die populärste und verbreitetste unter den darstellenden und angewandten Künsten und galt als die erste unter ihnen. Der buddhistische Pāli-Kanon, die Epen und Dschātakas sind voll von Beschreibungen und Hinweisen auf malerische Darstellung und Ornamentik. Die ceylonische Chronik, das *Mahāvamsa* vom 5. Jh. berichtet von den Wandmalereien der Reliquienkammer des von König Dutthagāmini um 150 v. Chr. erbauten Ruwanweli-Dagoba. Im Mahā Ummāga Dschātaka sind Hallen geschildert, bemalt mit dem Glanz von Saccā, den Zonen des Berges Sumeru, dem Ozean, den vier Kontinenten, Himavat, dem Anotattasee, dem Zinnoberberg, Sonne und Mond, dem Himmel der großen Könige u. a. m. In der Bildergalerie (*ciṅgāram*) des königlichen Lustheims in Prasadenaschit, der Residenz des Königs von Kosala, waren zahlreiche Bildnisse und Landschaften zu sehen, gemalt von Künstlern der königlichen sowie der freien Klasse. Wo immer ein Fest gefeiert wurde, schmückte man es mit Malerei. „Vom Stadttor bis zum Palast und vom Palast bis zum eigenen Haus errichtete man Glitterwerk und überdeckte sie mit Matten und Bildern, streute Blumen über den Boden und hing Fahnen auf“ (Ummāga Dschātaka). Auf den Boden, an den Wänden und Decken der Privathäuser, Paläste und Tempel belehrten und erheiterten dauernde oder zeitweilige Malereien das Volk. Auch die Religionslehrer benutzten die Malerei als bestes Lehrmittel für Volk und Jugend.

Der heute noch erhaltene Denkmälervorrat entspricht dieser einstigen Fülle leider nicht. Vergänglichkeit des Materials und Klima sorgten unterstützt von Menschenhand für die Zerstörung alles Zerstörbaren. Ob uns Ausgrabungen noch alte Denkmaler der Malerei bringen werden, steht dahin. Bis heute sind wir für die älteren Perioden auf die Wandmalereien der Felsstempel angewiesen, wovon wenigstens ein Teil erhalten ist.

Die ältesten dieser Malereien sind die von T. Birch entdeckten Fresken in der Dschingmāli-Nische in Rāngāhāli im Surgudschāstaate Zentral-Indien. Sie gehören dem 2.—1. Jh. v. Chr. an, stammen also aus der Ashoka-



160 Gemaltes Deckenparkett in Adschantä Vihāra I

(Nach Griffth)

zeit Reproduktionen davon scheuen noch immer nicht veröffentlicht zu sein. Es scheint sich um Deckengemälde zu handeln, da sie in konzentrischen Kreisen angeordnet sind (cf. V. A. Smith I. c. S. 273). Dargestellt sind 1. Im Zentrum eine männliche Figur unter einem Baume sitzend mit tanzenden Mädchen und Musikanten zur Linken und einer Prozession rechts. 2. Mehrere männliche Figuren mit Rad und geometrische Ornamente. 3. Spuren von Blumen, Pferden und bekleideten menschlichen Figuren. Ein Baum mit Vogel und einem nackten Kind in den Zweigen und um den Baum nackte menschliche Figuren, die ihr Haar in Knoten gebunden auf der linken Seite des Kopfes tragen. 4. Im oberen Teil eine nackte sitzende männliche Figur, umgeben von drei bekleideten stehenden Männern und zwei ähnlichen sitzenden Figuren mit drei anderen stehenden auf der einen Seite. Im unteren Teil sind ein Haus mit hufensförmigem Tschaityafenster, ein Elefant und drei bekleidete Männer davor stehend. Bei dieser Gruppe steht ein von drei Pferden gezogener Wagen mit einem Schirm bedeckt und ein zweiter Elefant mit einem Begleiter. Die Deutung ist unbekannt, die Nacktheit der Hauptfiguren legt eher einen Zusammenhang mit den Dschannas als mit den Buddhisten nahe, falls die Höhle überhaupt religiösen Zwecken diente, was Smith bezweifelt, doch kaum angezweifelt werden kann. Die Malerei ist in roter, mitunter auch in schwarzer Farbe auf weißem Grund durchgeführt. Die Umrislinien der menschlichen und Tierfiguren sind mit schwarzer Farbe gezeichnet. Die Kleider sind weiß mit roten Konturen, das Haar schwarz und die Augen weiß. Gelb erscheint nur in den Trennungstreifen und Blau überhaupt nicht. Diese Einzelheiten zeigen einen sehr primitiven Stil an (Soweit der Bericht von V. A. Smith I. c. S. 273 nach jenem von Dr. T. Bloch im Ann. Rep. A. S. Bengal Circle 1903—4.)



161 Kauernde Figur mit dem Gestus der Ehrerbietung, Adschantä Tschaitya IX
(Nach Griffth)

Das aus dieser Beschreibung gewonnene Bild dieser Malereien stimmt auffallend überein mit neueren ceylonesischen Wandmalereien (cf. St. Kramrisch, Die Wandmalereien zu Kelaniya, Jahrb. d. asiat. Kunst 1924). Auch hier eine Anordnung in fortlaufender Streifenerzählung mit den typischen Gruppen, die mehr an Borobudur als an Santschi erinnern, ferner eine ähnliche Technik und Farbengebung, letztere freilich etwas reicher. Die Umrisse erst schwarz, das Innere der Figuren weiß belassen, der Grund rosa getönt. Die Umrisse werden dann gelb gefüllt, der Grund erhält abwechselnde Lagen von rosa und rot, das im fleischleuchtenden klaren Rot als Grundfarbe stehen bleibt. Zinnberrot, gelb, weiß und schwarz sind die wenigen Farben, auf denen die satte, klare Wirkung beruht. Andere Farben spielen eine neben sächliche Gastrolle. Zu den drei Farben der Dschogf-marahöhle ist also nur noch gelb als mit entscheidend hinzugegetreten. Mit Recht bemerkt Kramrisch, daß



162. Zierfriß der Decke von Vihāra XVII in Adschantā (Nach O. H. H.)

diese späten Malereien des 19. Jh. mit der indischen Frühkunst in engster Verbindung stehen und von Adschantā und Sigiriya nicht beeinflußt sind. Hier lebt also die uralte volkstümliche indische Malerei fort, die sich mit einfachen Raumformeln begnügt und mit wenigen Farben flüchtig in Streifen ihre Geschichten erzählt. Wie in Bharhut werden auch hier in leere Stellen Lotusrosetten gestreut.

Neben dieser rein indischen Malschule entstand in Gandhāra eine der Plastik entsprechende „grakobudhistische“ Malschule, von der freilich im alten Gandhāralande selbst bisher nichts

Nennenswertes gefunden wurde. Es ist jedoch wahrscheinlich, daß die Ausgrabungen in diesem Gebiete eines Tages Überraschungen bringen. Auf die große Rolle der Malerei in der Gandhāra-Kunst können wir aus Bemerkungen über Werke der Malerei des chinesischen Pilgers Sung Yun (6. Jh.) schließen sowie aus der Beschreibung des Hsien Tsang einer 16 Fuß hohen Buddhafigur, die er an einer Treppenwange des Kanishka Stupa bei Peshawar bewunderte. Außerdem lassen die Wandmalereien des 2. bis 3. Jh. n. Chr. die Sir M. A. Stein in den Stüpen von Miran



163. Scherndes Wild, Adschantā Vihāra XVII (Nach Griffith)



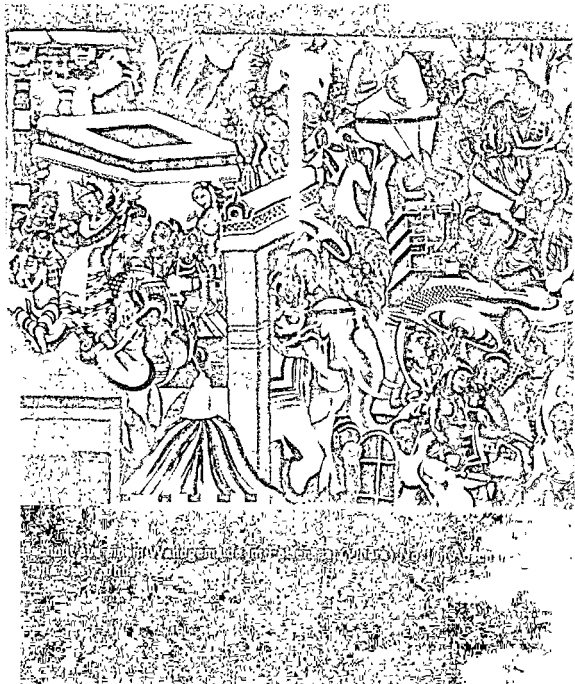
154 Deckenmalerei in Adschantä Grotte I (Nach Griffith)

an der südlichen Tarimstraße aufdeckte, bindende Rückschlüsse auf die Gandhāramalerei zu, da es sich dort um direkte Ableger dieser nordwestindischen Schule handelt (vgl. die Abb. bei M. A. Stein: *Ancient Khotan*, auch *Ostas. Ztschr.* III, S. 425 ff.). Finden wir doch die Anbetungsszene von Miran (O. Z. III, Abb. S. 425) an zwei Relieffragmenten des Dharmaradschika Stūpa in Taxila in ganz ähnlicher Gestaltung wieder (cf. *Arch. Surv., A. R.* 1914—15 T. IX). Foucher durfte mit seiner Vermutung, daß sich die grakobuddhistische Stilbildung eher in der Gandhāra-malerei vollzog als in der Plastik und daß letztere sie in Stein übersetzte, Recht haben (I c. II, 2, S. 404).

Die Auswirkung der Gandhāramalerei beschränkte sich jedoch auf Baktrien, von wo sie auch nach Westasien Ausstrahlungen schickte und auf das Tarimbecken. Die bodenständige indische Malerei ging, wie die Fresken von Adschanta zeigen, ihren eigenen Weg weiter und verarbeitete Gestalten, die in Gandhara entstanden sind, wie die Buddhartypen, in ihrer Weise. In Adschanta das für uns heute das große Museum altindischer Malerei ist, wuchs diese zur Monumentalkunst heran, so daß sie ebenbürtig neben die größten Denkmaler europäischer Wandmalereien, neben Giotto und Signorelli gestellt werden kann.

Gegenstand der Malereien in den Höhlen von Adschantä sind ausschließlich Szenen aus Buddhas Leben und aus seinen früheren Inkarnationen. Mit ihrer unerschöpflichen Fülle von gegenständlichem Detail geben sie uns ein treues Bild des zeitgenössischen indischen Lebens und von der hohen Kultur der Guptazeit. Aber auch das Pflanzen- und Tierreich Indiens wurde hier zum großen Teil monumentalisiert. Lieferten doch die Dschatakas reichlichen Stoff für die Darstellung von Jagden und Kriegszügen, Kronungen und Durbars, hofische und Volksszenen für Geburt und Tod, Armut und Reichtum, Ernstes und Heiteres. Denn der Bodhisattva mußte alles erlebt haben, was auf Erden möglich war. Die Periode dieser Malereien umfaßt die Zeit vom 2. Jh. v. Chr. bis zur zweiten Hälfte des 8. Jh. n. Chr., also etwa ein Jahrtausend. Ihre Abgelegenheit von größeren Siedelungen ersparte ihnen das Schicksal aller anderen zeitgenössischen Malereien in Indien.

Die Malereien von Adschantä verteilen sich über die Höhlen I, II, IX, X, XVI, XVII und XIX. Ihr Erhaltungszustand ist jedoch sehr schadhaft und nur Teile der Malereien sind noch erkennbar. Die ältesten Bilder befinden sich im Tschatya IX (cf. Gesamtplan Abb. 39). Hier deckte Griffith auf der Wand links über dem Ein-



gang ein später übermaltes Wandbild auf das Szenen aus einem Dschätaka darstellt und im Stil an die Reliefs von Bharhut, Santschl und Amaravati anklängt also aus dem 2. Jh v Chr bis 2. Jh n Chr stammen könnte. Über die Technik dieses Bildes bemerkt Griffith, daß es auf einer kaum Millimeter ($\frac{1}{16}$ inch) dicken, sehr fein geschliffenen Stuckschicht gemalt sei die direkt, ohne zweite Unterlage auf der Felswand aufgetragen ist und sich wie Porzellanmalerei sei. Die Lippen Innenflächen der Hand und Fußsohlen sind jetzt weiß da sie nur mit einem lackartigen Pigment bemalt waren. Die Körper sind braun und wirken hauptsächlich durch die Silhouette. Die Abb 161 wieder gegebene Figur, die mit gefalteten Händen (*indri-hati*) als Zeichen der Ehrerbietung zu dem Fürsten aufblickt, der hier eine Rechtsprechung oder dergleichen ausübt, gibt eine Vorstellung von diesem ältesten Adschantastil. Die Buddhafiguren auf den Wänden über den Pfeilern sind späteren Datums. Die Decke ist mit Rosetten geschmückt die den Zaunrosetten der frühen Stüpen gleichen (cf Griffith *Ajanta I* T 37, II, T 137).

Im Tschaitya X befinden sich Reste von gemalten Friesen auf den Wänden oberhalb der Pfeiler. Auf der linken Langseite ist die Geschichte des sechszähligen Schaddanta Elefanten dargestellt, die wir am Südtore von Santschl kennen lernten. Auf der anderen Seite sind wilde Hindustämme dargestellt, wie sie u a auf den Zaunpfeilern von Stüpa 2 in Santschl vorkommen (cf Arch Surv 1913—14 Taf XVIII). Griffith gibt von diesen Malereien nur Umrißzeichnungen (I c T 41) doch erkennt man selbst an diesen noch den frühen Stil. Die achteitigen Pfeiler dieses Tschaitya sind mit jüngeren Buddhafiguren bemalt.

Das Vihära XVI hat noch Reste seiner reichen figuralen Bemalung die um 500 n Chr angesetzt wird dargestellt Szenen aus der Jugend des Gautama Buddha. Die manchmal geradezu berückende Schönheit dieser monumentalen Malereien offenbaren auch noch die Reproduktionen nach den Kopien von Griffith (besonders I c T 46—49). Eine richtige Vorstellung vom Stil dieser Malerei kann uns bisher nur die Abb 165 wieder gegebene Reproduktion nach einem Originalfragment aus diesem Vihära geben das sich im Museum von Boston befindet. Es zeigt die Halbfiguren von vier Männern ein Kopffragment und Blattwerk. Die zwei oberen Figuren tragen weiße Kleider und weiße Kopfbedeckung, die dritte links ist nackt und führt am Arm den ebenfalls weiß gekleideten Jungen. Zwei Gesichter zeigen kleine Schnurrbärte, zwei haben gekraustes, zwei glattes Haar, ein Kopf ist rasiert bis auf vier Büsche. Die Köpfe sind modelliert aber (wie Coomaraswamy in seiner Beschreibung dieses Fragments *Rupam* Nr 12 bemerkt) nicht in Licht und Schatten sondern als plastische Reliefs. Der Malgrund dieses gut erhaltenen obwohl krakelierten Fragments besteht aus der üblichen dünnen Lage aus feinem Stuck über einer Unterlage aus trockenem mit Häcksel gemischtem Schlamm der auf der Felswand aufgetragen



165 Fragment eines Fresko aus Adschantä Grotte XVI
Boston Museum of fine arts



166. Herabschwebende Götter, Adschantä, Vihära XVII

(Nach Griffith)

wurde. Die Technik unterscheidet sich von jener im Tschaltja IX, wo Griffith nur einen Malgrund konstatierte (s. o.). Die vorwiegenden Farben sind Sepia, ein warmes dunkles Braun, warmes Schwarz, bräunliches Salbei-Grün und Elfenbein-Weiß.

Im Vihära XVII des 6. Jh. wurde die Schilderung des Lebens Buddhas fortgesetzt. Seine Inthronisation ist dargestellt. Rechts sitzen seine Schüler in Mönchstracht, links Könige und Fürsten aus allen Ländern, dahinter der Troß der herbeigekommenen Elefanten und Pferde mit ihren Reitern. Buddha ist unten in der Mitte thronend in der Dharmatschakramudra mit göttlichen Trabanten, darüber nochmals unter dem Ehrenschirm stehend dargestellt. Das Gemälde ist wohl das großartigste und schönste monumentale Repräsentationsbild der Herrlichkeit Buddhas z. T. vergleichbar der oberen Hälfte von Raffaels Disputa (Griffith I. c. T. 54). An der linken Schmalwand der Veranda dieses Vihära ist die Hälfte eines Rades als Zodiacus mit den Tierkreiszeichen und angefüllt mit Figuren gemalt. Gegenständlich wie formal von besonderem Interesse ist eine andere Verandaszene, die den oberen Teil einer Buddha-Verehrung gebildet haben dürfte, denn auf Wolken schweben Shiva (wie Havelle diese Gottheit m. E. glücklich deutet) singend mit Párvatī und Begleitung auf eine Felsenlandschaft herab, in der offenbar Buddha in einem seiner großen Lebensphasen dargestellt war (Abb. 166). Aus den vielen Dschátaka-Darstellungen dieses Vihära sei nur noch die Steinbockgruppe, die von einem Löwen erspäht wird, als Beispiel der hervorragenden Tierdarstellung herausgegriffen (Abb. 163). Die achtsseitigen Pfeiler der Halle sind mit reich geschmückter Pfeilerarchitektur bemalt.

Im Tschaltja XIX waren die Wände der Seltenschiffe mit Reihen von Buddhafiguren und kleinen Buddha-szenen bemalt, wovon noch einiges erhalten ist (cf. Griffith I. c. Taf. 89). Ein Acht-Buddha-Fries ist ferner auch in der Nische des kleinen Tempels XXII zu sehen (Griffith T. 91).

Reich bemalt waren die beiden spätesten Viháras II und I vorwiegend aus dem 7. Jh., von denen die Wände in Halle II freilich besonders stark gelitten haben und die Bilder durch Rauch geschwärzt wurden. Diese beiden Hallen sind der Schauplatz der unvergleichlichen Adschantägrotesken, die in phantastischer Gestaltensfülle und Formenscönheit ihresgleichen außerhalb Indiens vergeblich suchen und im Lande selbst nur in einigen plastischen Relieffeldern (Garhwas) sich finden (Abb. 159 ff.). Die flache Decke von Vihára I ist in Hunderte von quadratischen und oblongen Feldern eingeteilt, die um ein kreisförmiges Mittelfeld angeordnet sind. Dieses letztere blieb unbemalt, doch ist in den sphärischen Zwickeln der Rahmung je ein göttliches Liebespaar hingelagert dargestellt. Die wenigen größeren Felder sind mit figuralen Gruppen (je ein Perser mit Trinkschale von Dienern und Frauen umgeben), alle anderen mit Blumen, Früchten und Rankenwerk gefüllt, kurz mit jenen Kombinationen, die wir als Grotesken zu bezeichnen gewohnt sind, eine Bezeichnung, die hier wörtlich paßt. Ähnlich sind die Decke von



167 Rinderherde Adschantâ Vihara I

(Nach Giffith)

Vihâra II und die Veranden dekoriert. Fast alles was Indien an Blumen und Früchten bietet und die auserwählten Tiere dazu die menschlichen Phantasiegestalten einer unsichtbaren Welt sind hier gruppiert und zu Kränzen gewunden in stets neuen, nie sich wiederholenden Variationen. Die drei Lotusarten, die rosafarbenen, blauen und weißen aufgeblüht, halb geöffnet und in Knospen vereinigen sich mit den Blüten des Mangobaumes, der Tulstraucher und anderer subtropischer Bäume und Pflanzen und mit ihren Früchten zu farbenprächtigen Gewinden, die mit Göttern aller Art, Löwen, Bären, Wölfe, Elefanten, Büffeln, Rindern, Eseln und Affen, mit Gänsen (*hamsas*), Wasservögeln, Papageien und Singvögeln, endlich mit Zwergen, Kinnarits und exotischen Menschen bevölkert werden. Naturwahre Blumen werden mit stilisierten Ranken, irdische Lebewesen mit Märchengestalten vereinnigt, aus der sichtbaren und unsichtbaren Welt, dem *drishtas* und *adrishtam*, eine neue, die künstlerische Welt geschaffen. In quadratische Felder eingeschlossen oder wellenförmig dahinausgehend schmücken sie ein Bild des stets wechselnden sich immer erneuernden Lebens. Decken, Wände und Pfeiler. Vom figuralen Wandschmuck des Vihara I ist die Gesandtschaft des Perserkönigs Khusrau II. an den Tschalukyakönig Pulakeshin II. vom Jahre 626 n. Chr. von doppelter Bedeutung, weil durch sie auch ein festes Datum gegeben ist. Unsere Farbtafel X gibt einen Ausschnitt aus einem größeren Wandbild, in dem sich unabhängig voneinander Bild an Bild reiht. Links eine Tanzszene, rechts der Auszug eines Fürsten aus dem Stadttor mit seiner Begleitung, darüber die Verehrung einer unbekannten Persönlichkeit, vielleicht einer früheren Inkarnation des Buddha. Eine auch typologisch bedeutsame, oft wiederholte Darstellung ist die Versuchung des Buddha durch Mâra auf der linken Wand des Vorraumes vom Heiligtum des Vihara I (Griffith T. 8) — ein Vorläufer der bekannten Versuchungs-



168. Frauengruppe mit spielenden Kindern in felsiger Landschaft
Aschanta, Vihara II (Nach Grunh)

szenen der Bosch und Breughel. Den Rinderdarstellungen des zweitgenannten stellt sich übrigens auch die Abb 167 wiedergegebene Rindergruppe ebenbürtig zur Seite, während eine Gruppe von Frauen in der Landschaft aus Vihara II in ihrer monumentalen Gestaltung uns modern wie Cézanne oder Marées anmuten (Abb 168). Dieses Wandbild bedeckt die linke Wand der kleinen Kapelle rechts vom Heiligtum und ist besonders gut erhalten. Es zeigt fünf Frauen, die nur mit durchscheinenden Lendenschürzen bekleidet sind und Opfergaben tragen. Die rechtsseitige führt eines von zwei Kindern die Steckenpferd reiten. Links im Vordergrund sitzen vier andere Kinder und spielen mit Kreisel. In der linken oberen Ecke nahen sich zwei Gläubige in anbetender Haltung. Rechts sieht man eine fliegende Figur, vielleicht einen Arhat. Rechts und Links stehen Betelnußpalmen und Bananen naturgetreu gezeichnet mit vom Wind zerzausten und sich eben entfaltenden Blättern, die in richtiger Verkürzung gezeichnet sind. Sehr auffallend ist die aus behauenen Quadern architektonisch aufgebaute Felslandschaft mit ihrer Zentralperspektive. Auf diese indische Landschaftsgestaltung kommen wir unten zurück. Wohl das schönste Wandbild in Aschanta ist die Darstellung des in die Welt eintretenden Bodhisattva oder



169. Der Bodhisattva Siddhārtha. Vha 3 I. Ad. hantā.

Nach Ars Herrigh in B d. Mag. XVI

abe des ch vermähenden P nzen Siddhārtha wie de verschedenen Deutung n wo en n Vha 3 I (Abb 169)
 E st etwas übe ebensg oß und t ägt e ne hohe juwe nbe etzte K one und e n Lententuch und hält in seine
 Rechten e nen blauen Lotus Rechts von hm (zu se ne Linken) steht e ne ebenso geschü z e gek önte F au
 Dah nter beme kt man e ne d te gek önte Gesta t m t dem T chau (?) n der Rechten den H nte grund fö en
 Devatas Pi hätschas und Tiere in fe ge Landschaft aus Körpe hal ung und Ges hte s nd hier besonders fe n

und ausdrucksvoll gezeichnet. Lady Herringham vergleicht die würdevollen, die Behandlung dieser Gestalten ihre großzügige Zeichnung und gute Charakterisierung mit den besten ägyptischen Königstatuen. Das Fehlen des Prinzen ist fassend und selbiger. Der König ist fast schwarz. Die Nebenfiguren sind alle in Blau und Blaugrün. Töne scheinen zwischen grauen, braunen und weißen Valeurs. Die Wirkung ist reich und ruhig (Ch. J. Herringham Burl. Mag. Vol. XXII, S. 137).

Über die Chronologie und Schulverteilung in Adschanta kann man solange die zu erwartende Lichtkatalognote aussteht, mit V. A. Smith und Lady Herringham die letzten Ergebnisse nur in guten Kenntnissen der Adschantmalereien teilen. Die Vihāras XVI und XVII wurden nach der Meinung V. A. Smith um 500 n. Chr. ausgemalt. Ch. J. Herringham findet jedoch eine auffällige Übereinstimmung zwischen den frühen Malereien dieser Vihāras und einem Wandbild in Jāla, das erst erheblich nach Beginn der Abkehrung 725 n. Chr. gemalt worden sein kann. Sie liegt daher zu Herzs Datierung ins 7. Jh. Die Malereien in Tichātya (Nähe) kaum so alt wie seine Entstehung um 200 n. Chr. Tichātya hat etwas Jünger. Von den von Burgess beschriebenen und noch von Griffith gezeichneten Szenen an den Langwänden über den Heiligtum ist nichts mehr zu sehen. In Vihāra XVI ist fast alles verdunkelt, während im etwas jüngeren Vihāra XVII vieles gut erhalten ist. Die Vihāras I und II gehören zu den jüngsten und zeigen starken Stachel. Man habe etwa sechs verschiedene Gruppen verschiedener Schulen und Perioden zu unterscheiden, nicht wie früher die stetige Entwicklung einer Schule anzunehmen. Der Maßstab dieser Werke ist von Überleben größer als der Verfall. Die überwiegende Unterlebensgröße besonders in den streifenartig angeordneten Figuren (auch Chinesen, die etwa in den dreihundertjährigen Zyklen in Italien verglichen werden können). Die Gesichtsformen sind meist ausgesprochen indisch, auch heute zu finden. Sie haben Adornen, Augen mit langen Wimpern, schmales Kinn und volle Lippen. Die Körper haben meist schmale Löwenhufen. Bemerkenswert ist die Ausdruckskraft der Hände, die vergleichbar mit dem Händespiel der ital. antiken Renaissance-menschen. Lange schmale Hände mit spitz zulaufenden Fingern und kleinen Nägeln sind Regel. Die Fingerzeichnung könnte hier, wo es sich um feste Schultraditionen handelt, mit gutem Erfolg für die Unterscheidung von Schulgruppen verwendet werden. La għt Gruppen, die sich der Finger mit auswärts gebogenen Enden deutlich von anderen mit normal gestrichelten Fingern unterscheiden. Wegen der dunklen Gesichtsfarbe ist die Modellierung mit Lokalfarben statt mit Licht und Schatten bergeht (La gibt aber in Vihāra XVII einige Szenen, die in Licht und Schatten gemalt sind, das man in Italien kaum vor dem 17. Jh. findet, bemerkt u. a. Lady Herringham). Die meisten Gesichter sind rotbraun. Ein beliebter Kontrast ist das blaßgelbliche Innere des Königs zum blaßschwarzen der Königin oder umgekehrt. In manchen Gruppen sind verschiedene Rassestypen vereinigt: schwarze, braune, rot- und gelbbraune (vgl. die Farbtabelle Burl. Mag. XXII).

Die Technik besteht in einer groben, roten Umriszeichnung auf dem weissen Stuckgrund. Das und dort ist nur dieses erste Stadium erhalten. Diese Zeichnung gibt alles Wesentliche sehr geschickt wieder. Dann wurde eine dünne Terraverde-Schicht darüber gelegt, die das Rot durchschimmern läßt, dann die Lokalfarben, sodann werden die Konturen mit Schwarz oder Braun verstärkt, wodurch die Figuren zwar starke lineare Betonung, aber auch eine gewisse Flächheit erhalten. Endlich erhalten sie manchmal etwas Schattenmodellierung, doch werden die Kontraste und Betonungen hauptsächlich durch die starken Lokalfarben und durch Weiß und Schwarz erreicht.

Die Erhaltung der Malereien ist im allgemeinen recht tröstlich. Vieles war schon zu Griffiths Zeiten abgebröckelt und zugrunde gegangen. Großen Schaden stiftete dieser um die Bekanntmachung der Adschantmalereien sehr verdiente Künstler und Major Griffith, indem sie die zu kopierenden Gemälde füllten, um sie aufzuheilen. Dieser Firnis ist jetzt schmutzig und gelb und hat die Malereien sehr verdorben. Die nicht kopierten Malereien, darunter die Abb. 169 wiedergegebene herrliche Bodhisattva-Darstellung, sind zu weit nicht abgebröckelt, gut erhalten. Soweit der Bericht von Lady Herringham (Burl. Mag. XXII). Ich selbst erhielt bei meinem bisher einzigen kurzen Besuch Adschantas Anfang 1914 den Eindruck, daß die starke Verdunkelung vorherrscht, so daß das Studium der Malereien erschwert durch das Dämmerlicht in den Grotten nur mit viel Aufwand von Zeit, künstlicher Beleuchtung und Mühe durchgeführt werden kann. Die photographischen Aufnahmen Golumbys beweisen, wie wenig mehr auf diesem Weg zu erreichen ist. Nur neuerliche Aufnahmen nach erfolgter Reinigung (falls sich überhaupt noch möglich ist) und künstlerisch vollendete Kopierung könnte der Wissenschaft eine annähernd richtige Vorstellung von diesen überaus wertvollen Malereien bringen.

Es unterliegt kaum einem Zweifel, daß sich mehrere Felsgrotten außerhalb Adschantas malerisch auszeichnen würden, denn Adschanta kann nur als ein erhalten gebliebener Sammelpunkt der verehrten indischen Malschulen angesehen werden, die im ersten Jahrtausend den politischen Machtverhältnissen entsprechend bald da bald dort geherrscht haben müssen. Eine Gruppe von ähnlich ausgemalten Höhlen aus dem 6–7. Jh. n. Chr.



170 Deckenfries in Adichantā Vihāra II, Veranda (nach Griffiths)

befindet sich bei Bāgh einem Dorf im Staate Gwalior doch sind davon gute Aufnahmen in W. noch nicht publiziert worden Auch sie verschwinden immer mehr und es dürfte kaum noch viel davon zu sehen sein (cf V A Smith I c. S 294)

Dagegen sind die Fresken in Siginriya auf Ceylon gut erhalten und durch Kopien und Photos bekannt Sie befinden sich in schwer zugänglichen Felsgröten die dem Vaternörder Kong Kāshyapa I (479—497) als Zufluchtsort gedient haben sollen und bestehen aus einer Prozession von in Wolken schreitenden von diesen fast bis zu den Hüften verhüllten königlich geschmückten Frauen mit ihren Dienerinnen die mit Blumenopfern auf ein Heiligtum zuschreiten das in den Tushitahimmel versetzt zu sein scheint Die Frauen gleichen stilistisch jenen in Adichantā Vihāra XVI und II wodurch wenigstens ein Beweis für die Ausbreitung jener Malschulen erbracht ist (cf V A Smith I c 295ff) Auf Ceylon wurden ferner am Reinenplatz von Anurādhapura zahlreiche Spuren von Malereien ferner Höhlenmalereien in Tamankaduwa gefunden Dazu kommen die oben erwähnten neuen Wandbilder von Kelaniya

Zwischen den letzten Wandmalereien von Adichanta, die man als bis um die Mitte des 8 Jh fortgesetzt annimmt und der nächsten geschlossenen Denkmalerreihe der Radschputana und Moghulmalerei gahnt in Indien ein denkmalloser Zeitraum von etwa achthundert Jahren Obwohl kaum ein Zweifel bestehen kann, daß die Unterdrückung, bzw das Verlöschen des Buddhismus auch auf die mit ihm blühende Malerei zerstörend gewirkt hat, wäre es doch falsch anzunehmen, sie hatte ganz ausgesetzt Mit dem Aufhören der Felshöhlenaushebung, besonders von Hirsalen und Repräsentationsräumen wie in Adichantā wurden den Malern einfach die Malflächen entzogen, denn die Tempel boten keine Die Malerei war von nun an auf die Schlösser und Privathäuser angewiesen, und daß dort weiter gemalt wurde, beweist die spätere Radschputan malerei

Man weist für die Zwischenzeit gern auf die im Tarimbecken in großer Menge aufgedeckten Wandmalereien hin, die gleichsam eine Fortsetzung der Adichantāmalerei und eine Ergänzung der spärlichen indischen Denkmäler bilden So grundlegend nun auch die indobuddhistische Malerei für die gleichgesinnte Kunst der nördlichen Tamißstraße gewesen ist so wenig darf sie uns etwa Rückschlüsse auf Indien tun lassen Von anderen Volkselementen getragen und den chinesischen Einflüssen ausgesetzt entwickelte sie sich als echte Kolonialkunst ohne entscheidende Neuerungen zu bringen, bis zu ihrer Erstarrung weiter Ihre naturferne konventionelle Landschaftsmalerei wie sie am besten die Hippokampenhöhle in Ming Oi bei Qyzyl zeigt beweist am besten den ganz unindischen Geist der dort herrschte Keine Spur von der naturnahen unmittelbar aus ihr schöpfenden, wenn auch konstruierend-synthetischen Landschaft Adichantas Im übrigen versiegt ja auch die Tarimkultur bald Dagegen ist das von M A Stein aufgedeckte Wandbild in Dandan Uyluk in Khotan ein sehr bemerkenswertes Denkmal indischer Malerei des 7—8 Jh (cf Ancient Khotan II, pl 2)

Auf bescheidenere Denkmäler, die uns die „Kontinuität der malarischen Tradition in der Kunst Indiens“ beweisen sollen, wies E Vredenburg hin (Rupam Nr 1) Es sind buddhistische Miniaturen Handschriften des 11 Jh aus Bengalen und Nepal mit Heiligenfiguren, die schon nach konventionellen Schablonen gemalt sind Diese einseitig hieratisch buddhistische

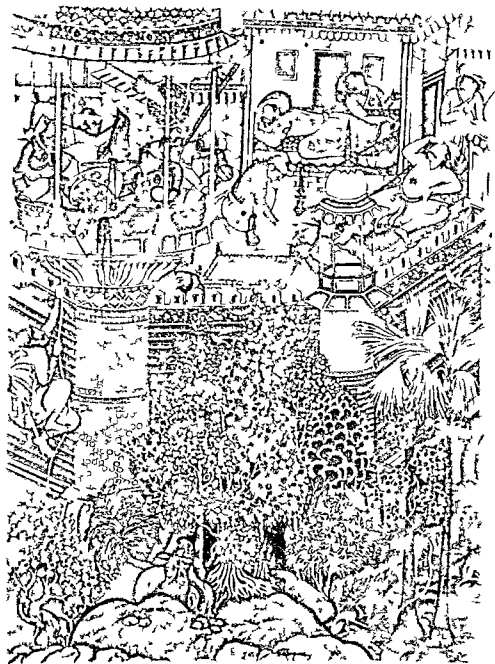


171 Gaurakari Rāgini auf dem Lotussthrone
(nach A. Coomaraswamy)

Malerei hat aber keinen Zusammenhang mehr mit dem Leben und konnte nicht die Brücke zur Renaissance bilden. Die zeitlich nächsten bekannt gewordenen Miniaturen fanden sich in Dschaina handschriften des 15. Jh. (cf. Coomaraswamy Portfolio S. 60–61). Neben der Vorderansicht beginnt sich die Seitenansicht durchzusetzen, sonst aber herrscht auch hier Starrheit und Konvention. Die landschaftliche Umgebung wird durch konventionell gezeichnete Naturgestalten angedeutet: Bergklippen, Wolken, Kurven, Bäume mit Blattbuscheln und Blüten. Der Hintergrund ist rot. Auf dieser Phase der Entwicklung stehen nun auch die frühesten Rādschputenmalereien des 16. Jh. Sie zeigen reliefmäßige Komposition ohne Raum und Hintereinander auf rotem Grund. Wir müssen uns also wohleringzende eine volkstümliche Malerei dieser Art vorstellen, die weit verbreitet war und an welche die Rādschputenmalerei anknüpfen konnte.

Die Rādschputenmalerei ist so benannt nach der gleichnamigen Provinz Nordwestindiens, die gleich den nordwestlichen Himalajaländern vorwiegend von den Rādschputen (= Königssohnen), also den Nachkommen der alten arischen Eroberer Nordindiens, die die Kriegerkaste bildeten, bewohnt wird. Die nach ihnen benannte Malerei wurde an den Höfen ihrer Fürsten gepflegt, wie die Moghulmalerei am Hofe der Großmoghule in Delhi und Agra. Sie wurde jedoch nie eine ausgesprochene Hofkunst wie diese, sondern wurzelte in der heimischen Religion und künstlerischen Tradition. Im Gegensatz zur Moghulbuchmalerei ist sie eine auf das Papierformat gebrachte alte Wandmalerei, während jene das weltliche, verfeinerte Hofleben gibt, ist die Rādschputenmalerei nicht von dieser Welt, sondern schildert die religiös-mystische Vorstellungswelt des indischen Volkes. Sie ist kosmisch und symbolisch orientiert und bedeutet stets etwas anderes als der nackte Gegenstand, wörtlich besagt: Sie ist tief, jene oberflächlich, volkstümlich, jene hofisch, sie malt eine von mythischen Figuren, Devas und personifizierten Begriffen erfüllte Natur, gleichsam ihre esoterische Seite, während die Moghulmaler Schlachten, Elefantenjagden und den Jahrmarkt des höfischen Lebens schildern mußten. Diese dauerte auch nicht länger als etwa hundertfünfzig Jahre, während die Rādschputenmalerei, aus alten Traditionen erwachsen, bis ins 19. Jh. fortgedauert hat, bis sie, durch den europäischen Einfluß vergiftet, erlosch.

Der in der Rādschputenmalerei zutage tretende Aspekt der indischen Kunst ist die Parallelerscheinung zu einer in der gesamten indischen Geisteskultur seit dem 9. Jh. bemerkbaren Reaktion gegen die Sanskritsprache und -dichtung zugunsten der Prakrits, der volkstümlichen Dialekte.





171 Gaurakarl Rāgini auf dem Lotusthron
(Nach A. Coomaraswamy)

Malerei hat aber keinen Zusammenhang mehr mit dem Leben und konnte nicht die Brücke zur Renaissance bilden. Die zeitlich nächsten bekannt gewordenen Miniaturen fanden sich in Dschaina handschriften des 15. Jh. (cf. Coomaraswamy Portfolio S. 60–61). Neben der Vorderansicht beginnt sich die Seitenansicht durchzusetzen, sonst aber herrscht auch hier Starrheit und Konvention. Die landschaftliche Umgebung wird durch konventionell gezeichnete Naturgestalten angedeutet: Bergklippen, Wolken, Kurven, Bäume mit Blattbuscheln und Blüten. Der Hintergrund ist rot. Auf dieser Phase der Entwicklung stehen nun auch die frühesten Radschputenmalereien des 16. Jh. Sie zeigen reliefmäßige Komposition ohne Raum und Hintereinander auf rotem Grund. Wir müssen uns also wohl eher ganzend eine volkstümliche Malerei dieser Art vorstellen, die weit verbreitet war und an welche die Radschputenmalerei anknüpfen konnte.

Die Radschputenmalerei ist so benannt nach der gleichnamigen Provinz Nordwestindiens, die gleich den nordwestlichen Himalajaländern vorwiegend von den Radschputen (= Königssohnen), also den Nachkommen der alten arischen Eroberer Nordindiens, die die Kriegerkaste bildeten, bewohnt wird. Die nach ihnen benannte Malerei wurde an den Höfen ihrer Fürsten gepflegt, wie die Moghulmalerei am Hofe der Großmoghule in Delhi und Agra. Sie wurde jedoch nie eine ausgesprochene Hofkunst wie diese, sondern wurzelte in der heimischen Religion und künstlerischen Tradition. Im Gegensatz zur Moghulbuchmalerei ist sie eine auf das Papierformat gebrachte alte Wandmalerei, während jene das weltliche verfeinerte Hofleben gibt, ist die Radschputenmalerei nicht von dieser Welt, sondern schildert die religiös mystische Vorstellungswelt des indischen Volkes, ist kosmisch und symbolisch orientiert und bedeutet stets etwas anderes als der nackte Gegenstand wörtlich besagt. Sie ist tief, jene oberflächlich, volkstümlich jene höfisch, sie malt eine von mythischen Figuren, Devas und personifizierten Begriffen erfüllte Natur, gleichsam ihre esoterische Seite, während die Moghulmaler Schlachten, Elefantenjagden und den Jahrmarkt des höfischen Lebens schildern mußten. Diese dauerte auch nicht länger als etwa hundertfünfzig Jahre, während die Radschputenmalerei aus alten Traditionen erwachsen bis ins 19. Jh. fortgedauert hat, bis sie, durch den europäischen Einfluß vergiftet, erlosch.

Der in der Radschputenmalerei zutage tretende Aspekt der indischen Kunst ist die Parallelerscheinung zu einer in der gesamten indischen Geisteskultur seit dem 9. Jh. bemerkbaren Reaktion gegen die Sanskritsprache und Dichtung zugunsten der Prakrits, der volkstümlichen Dialekte.

An Stelle der gelehrten Kunstsprache mit ihrer Literatur und d. eser entsprechenden in Elephanta und Elurā am besten repräsentierten etwa klassisch zu nennenden Kunst erstarkten die Hindudialekte mit dem Gudscherati Pandschābi und Bengālī und mit ihr die volkstümlichen Shaiva und Vaischnavakulte von denen für die Rādschputenmalerei besonders die letzteren mit ihrer Rāma und Krischnaverehrung von grundlegender gegenständlicher Bedeutung wurden (cf. A. Coomaraswamy: Rajput Painting I Introduction).

Die Rādschputmalerei ist nicht das einzige Dokument der indischen Prākritkunst. Parallele Richtungen gab es in Orissa in der Dschaina malerei von Gudscherāt in Nepal Westtibet und auf Ceylon. Die Bilder sind Miniaturen nur an Größe nicht an Gestaltung. Zehnfach vergrößert zeigen sie erst die ihnen innewohnende monumentale Auffassung und ihre Abstammung. Viele der erhaltenen Kartons wurden nach ihrer Größe zu schließen als Vorlagen für Wandgemälde hergestellt. Wandmalereien die bis ins 17. Jh. zurückreichen sind in einzelnen Schlössern wie in Udaypur und Gwalior noch erhalten. Bucher wurden nur ausnahmsweise illustriert. Regel war die Ausführung einer Anzahl von Einzelblättern wenn eine Geschichte illustriert wurde. Ein anderer Beweis für den Ursprung dieser Malerei ist ihre Technik auf die wir unten zurückkommen. Die Rādschputnamalerei zerfällt in zwei Gruppen die Rādschastāni und die Pahārimalerei. Die erstere gehört dem bevölkerten Teil von Rādschputāna an (dessen nordwestlicher Teil Wüste ist) die zweite ist die in den nördlichen Gebirgsprovinzen von Dschammu das schon in Kaschmir liegt, bis Almora gepflegte Richtung. Ein wesentlicher Unterschied besteht jedoch zwischen den beiden Schulen nicht. Obwohl Rādschastān seit mehr als tausend Jahren im Besitze der Rādschputen und seine Malschule kaum viel jünger ist haben sich bisher ältere Denkmäler als Manuskripte aus dem 16. und Bilder aus dem 17. Jh. nicht gefunden. Schuld daran mag einerseits die Freude an der Erneuerung der Familienschatze durch fortgesetzte Kunstpflege andererseits die unausgesetzten inneren Kriege sein die häufig mit großen Zerstörungen endeten. Die nördlichen Gebirgsprovinzen wurden von den Rādschputen erst Ende des 12. Jh. bezogen als sie von den islamischen Eroberern aus ihren Hauptstädten Delhi Adschmir usw. vertrieben wurden. Sie waren die Begründer der Pahārischule, die wieder in die nördliche von Dschammu und die südlichere von Kāngra zerfällt die sich erst in der nachmoghulischen Zeit entwickelt hat. Die Schulzuweisungen sind jedoch durchaus nicht immer leicht und sicher zu treffen.

Die in diesen Malschulen behandelten Gegenstände liefern dem Kulturhistoriker kostbares Material über die Sitten Trachten und das tägliche Leben der Inder und führen uns mit ihrer



172 Shri Krischna. Kopie einer Wandmalerei in Dschalpur (Nach A. Coomaraswamy)

mit Lotusblumen. Von der Karton und damit von der Wandmalerei gibt der Abb. 172 wieder gegebene Kopf des Shri Krishna eine gute Vorstellung. In diesem Stück hat sich die alt indische Tradition rein erhalten und wir bewundern die von sicherem Geschmack getragene sublimen Schönheit dieses Zeichenstils. Eine so sichere endgültige Linienführung konnte nicht ein einzelner Künstler erreichen: sie ist das Ergebnis einer Zivilisation und aristokratischer Traditionen, beschützt durch hieratische Sanktionen. Diese Zeichnungen beantworten uns eine ganze Reihe von Fragen über die Menschen und ihr Leben. „Von diesen so klaren zuversichtlich getragenen Köpfen von diesen sensiblen ausdrucksvollen Händen diesen weißgoldenen und farbigen Musselinen können wir wie von alten ausgegrabenen Textilien die ganze Radschputenzivilisation rekonstruieren — einfach aristokratisch, großherzig und selbst genügend“ (cf. Coomaraswamy I c. S. 15). Die Veränderung der reinen Radschputmalerei unter Moghul Einfluß zeigt dagegen die Haremszene in Abb. 177. Der weltliche Gegenstand sowohl wie die Modellierung der Körper und die Zeichnung der Blüme zeigen die Veränderung. Trotz aller Schönheit und unübertrefflichen Kultur bietet das Blatt infolge dieser Mischung nicht mehr den reinen Genuß unbeflüchteter Radschputmalereien. Die Illustration aus der Gita Govinda mit dem Rādhā suchen den Krishna links und Rādhā mit ihrer Botin in der Mitte ist eine Probe der frühen Pahari Kāgrā Schule (Abb. 173). Die in der Anordnung erkennbare indische Tradition ist in ihrer Reinheit durch die impressionistische Behandlung des Blätterwerkes und manche konventionellen Effekte leicht getrübt, doch bestreicht das Bild durch seinen tropischen Zauber. Eine häufige Darstellung ist Krishna als Hirtin verkleidet beim Melken, wobei Rādhā Gelegenheit findet ihn zu sprechen (Abb. 174). Wie alle anderen hat auch diese Szene ihre esoterische Auslegung. Interessiert uns aber zunächst durch den instruktiven Einblick in indische Gebäudetypen. In seiner ganzen Herrlichkeit aber erscheint Gopālā Krishna bei seiner abendlichen Heimkehr von der Weide in den Gutshof (Taf. XI). In fürstlichem Schmuck schreitet er flüßig spielend von anderen Hirten umringt hinter der Herde einher, begrüßt und bewundert von den Hirtinnen. Vater Nandā sitzt vornehm in der Herrengesellschaft im Empfangspavillon seines großen Hofes. Hier war die Moghulmalerei Voraussetzung des mit seiner Raumanordnung uns europäisch anmutenden, aber doch den indischen Geist spiegelnden Bildes der späten Kāgrā Schule, das uns über es eine gute Vorstellung eines indischen Gutshofes gibt. Es fehlt jedoch in Krishnas Erdenwandel nicht auch an heldenmäßigen Abenteuern. Ein solches war sein berühmter Kampf mit der vielköpfigen Schlange Kālīya, wovon Taf. XII eine Darstellung wiedergibt. Krishna hat sich in den von der Hydra vergifteten Strudel des Flusses Dschamnā gestürzt, um das Ungeheuer zu töten. Denn das vergiftete Wasser würde seinen Kindern verderblich. Auf die Nachricht von Krishnas Sprung in den Wirbel eilen seine Eltern, Geschwister und die Hirten und Hirtinnen herbei, die für sein Leben fürchten. Als der Avatāra des Vishnu das Ungeheuer in den Tiefen des Wirbels besiegt hatte, beteten Kālīyas Frau und die anderen Nāgin s ihn als Gott erkennend an und flehten um Kālīyas Leben. Ihm und den Seinen wurde der freie Abzug gewährt. Wenn wir an die furchterregenden göttlichen Kraftproben der Plastik des 7—9 Jh. zurückdenken, können wir den Abstand dieser spätindischen Malerei vom Höhepunkt indischer Gestaltungskraft ermessen. Aber auch diesem eleganten Athleten glaubt man seine siegreiche Macht über das Ungeheuer, das er mit elastisch federnder Muskelkraft meistert. Den späten Kāgrā



Abb. 174 Der melkende Krishna (Nach A. Coomaraswamy)

in der Mitte ist eine Probe der frühen Pahari Kāgrā Schule (Abb. 173). Die in der Anordnung erkennbare indische Tradition ist in ihrer Reinheit durch die impressionistische Behandlung des Blätterwerkes und manche konventionellen Effekte leicht getrübt, doch bestreicht das Bild durch seinen tropischen Zauber. Eine häufige Darstellung ist Krishna als Hirtin verkleidet beim Melken, wobei Rādhā Gelegenheit findet ihn zu sprechen (Abb. 174). Wie alle anderen hat auch diese Szene ihre esoterische Auslegung. Interessiert uns aber zunächst durch den instruktiven Einblick in indische Gebäudetypen. In seiner ganzen Herrlichkeit aber erscheint Gopālā Krishna bei seiner abendlichen Heimkehr von der Weide in den Gutshof (Taf. XI). In fürstlichem Schmuck schreitet er flüßig spielend von anderen Hirten umringt hinter der Herde einher, begrüßt und bewundert von den Hirtinnen. Vater Nandā sitzt vornehm in der Herrengesellschaft im Empfangspavillon seines großen Hofes. Hier war die Moghulmalerei Voraussetzung des mit seiner Raumanordnung uns europäisch anmutenden, aber doch den indischen Geist spiegelnden Bildes der späten Kāgrā Schule, das uns über es eine gute Vorstellung eines indischen Gutshofes gibt. Es fehlt jedoch in Krishnas Erdenwandel nicht auch an heldenmäßigen Abenteuern. Ein solches war sein berühmter Kampf mit der vielköpfigen Schlange Kālīya, wovon Taf. XII eine Darstellung wiedergibt. Krishna hat sich in den von der Hydra vergifteten Strudel des Flusses Dschamnā gestürzt, um das Ungeheuer zu töten. Denn das vergiftete Wasser würde seinen Kindern verderblich. Auf die Nachricht von Krishnas Sprung in den Wirbel eilen seine Eltern, Geschwister und die Hirten und Hirtinnen herbei, die für sein Leben fürchten. Als der Avatāra des Vishnu das Ungeheuer in den Tiefen des Wirbels besiegt hatte, beteten Kālīyas Frau und die anderen Nāgin s ihn als Gott erkennend an und flehten um Kālīyas Leben. Ihm und den Seinen wurde der freie Abzug gewährt. Wenn wir an die furchterregenden göttlichen Kraftproben der Plastik des 7—9 Jh. zurückdenken, können wir den Abstand dieser spätindischen Malerei vom Höhepunkt indischer Gestaltungskraft ermessen. Aber auch diesem eleganten Athleten glaubt man seine siegreiche Macht über das Ungeheuer, das er mit elastisch federnder Muskelkraft meistert. Den späten Kāgrā



173 Râdhâ empfängt den Bericht der Bofin links Krishna (Nach A. Coomaraswamy)

Anschaulichkeit tief in den Geist altindischen Lebens ein. Die Darstellung der Legenden des Krishna, des menschengewordenen Vishnu, war der bevorzugte Gegenstand dieser Malerei. Die — durchweg esoterisch zu deutenden — Abenteuer dieses Hirtengottes boten den Malern willkommene Gelegenheit, die Liebe in allen Phasen und die Freuden des Hirtenlebens darzustellen.

Der mit den Herden heimkehrende göttliche Hirte war ein besonders beliebter Gegenstand der Pahari schule. Häufig erscheint er mit seiner Gattin Râdhâ, sei es im häuslichen Glück oder unter gemeinsamer Hülle vor dem Regen sich schützend (Abb. 175) oder aber auch ihr einen Poesen spielend. Ebenso beliebt ist seine Darstellung als Flötenspieler, umlauscht von Frauen und seinen Rindern. Prächtige Vorwürfe lieferten den Malern ferner die Erzählungen von Shiva und seiner Gattin Pârvatî, der Tochter des Himalaja, in ihren Bergen hausend. In denen besonders auch die Landschaft in ihrer romantischen Schönheit zur Geltung kam (Abb. 176). Auch Szenen aus den großen, bilderreichen Epen, dem Mahâbhârata und Râmâyana wurden dargestellt. Direkt zu unserer Seele aber sprechen, wenn wir uns in sie einfühlen, die Râgas und Râginîs, Personifikationen von Melodien, die wohl zu den tiefsten und schönsten Schöpfungen indischer Malerei gehören. Von den Tieren sind die Kôhe als Begleiter Krishnas die häufigsten und von unübertrefflicher Kunst der Darstellung, so daß man ihnen in Europa wiederum nur die Rinder des Breughel gegenüberstellen kann. Ebenso lebensvoll erscheinen die Elefanten, die wir schon in der Plastik bewundern konnten. Dagegen stehen die weit schwieriger zu beobachtenden Affen, die die Râmâyana-Illustrationen beleben, weit zurück. Ähnliches gilt von den Schlangen.

Ein Beispiel der Râdhaschâstâmalerei des 16. Jh. gibt die Gaurakari Râginî in Abb. 171. Sie sitzt auf einem Lotusthron auf einem grasigen Hügel und singt zur Vina. Ein Pfau tanzt zur Musik und ein Reh horcht zu. Rechts zwei Frauen mit Trommel und Cymbal. Im Hintergrund Palmen und andere Bäume und ein stürmischer Himmel mit Wolken, Blitzen und dahinziehenden Kranichen. Im Vordergrund der gewohnte Wasserstreifen.

mit Lotusblumen. Von der Karkasse und damit von der Wandmalerei gibt der Abb. 172 wieder gegebene Kopf des Shri Krishna eine gute Vorstellung. In diesem Stück hat sich die alt indische Tradition rein erhalten und wir bewundern die von sicherem Geschmack getragene sublimen Schönheit dieses Zeichens. Eine so sichere endgültige Linienführung konnte nicht ein einzelner Künstler erreichen, sie ist das Ergebnis einer Zivilisation und aristokratischer Traditionen, geschützt durch hierarchische Sanktionen. Diese Zeichnungen beantworten uns eine ganze Reihe von Fragen über die Menschen und ihr Leben. „Von diesen so klaren zuversichtlich getragenen Köpfen, von diesen sensiblen ausdrucksvollen Händen, diesen weißgoldenen und farbigen Muscheln können wir wie von alten ausgegrabenen Textilen die ganze Rätschputenzivilisation rekonstruieren — einfach aristokratisch großzügig und selbst genügend.“ (cf. Coomaraswamy I c. S. 15). Die Veränderung der reinen Rätschputmalerei unter Moghul-Einfluß zeigt dagegen die Haremszene in Abb. 177. Der weltliche Gegenstand sowohl wie die Modellierung der Körper und die Zeichnung der Bäume zeigen die Veränderung. Trotz aller Schönheit und unübertrefflichen Kultur bietet das Bild infolge dieser Mischung nicht mehr den reinen Genuß unbeflüßter Rätschputmalerei. Die Illustration aus der Gita Govinda mit dem Rādhā suchen den Krishna links und Rādhā mit ihrer Botin in der Mitte ist eine Probe der frühen Pahari Kāngrā Schule (Abb. 173). Die in der Anordnung erkennbare indische Tradition ist in ihrer Reinheit durch die impressionistische Behandlung des Blätterwerkes und manche konventionellen Effekte leicht getrübt, doch bestirkt das Bild durch seinen tropischen Zauber. Eine häufige Darstellung ist Krishna als Hirtin verkleidet beim Melken, wobei Rādhā Gelegenheit findet ihn zu sprechen (Abb. 174). Wie alle anderen hat auch diese Szene ihre esoterische Auslegung. Interessiert uns aber zunächst durch den instruktiven Einblick in indische Gebäudetypen. In seiner ganzen Herrlichkeit aber erscheint Gopāla Krishna bei seiner abendlichen Heimkehr von der Weide in den Gutshof (Taf. XI). In fürstlichem Schmuck schreitet er lächelnd von anderen Hirten umringt, hinter der Herde einher, begrüßt und bewundert von den Hirtinnen. Vater Nanda sitzt vorn in der Herdengesellschaft im Empfangspavillon seines großen Hofes. Hier war die Moghulmalerei Voraussetzung des mit seiner Raumanordnung uns europäisch anmutenden, aber doch den indischen Geist spiegelnden Bildes der späten Kāngrā Schule, das uns über eine gute Vorstellung eines indischen Gutshofes gibt. Es fehlte jedoch in Krishnas Erdenwandel nicht auch an heldenmäßigen Abenteuern. Ein solches war sein berühmter Kampf mit der vielköpfigen Schlange Kāliya, wovon Taf. XII eine Darstellung wiedergibt. Krishna hat sich in den von der Hydra vergifteten Strudel des Flusses Dhamanā geworfen, um das Ungeheuer zu töten. Dann das vergiftete Wasser wieder reinen machen, nachdem Krishna die Nachricht von Krishnas Sprung in den Wirbel eilen seine Eltern, Geschwister und die Hirten und Hirtinnen herbei, die für sein Leben fürchten. Als der Avatāra des Vishnu das Ungeheuer in den Tiefen des Wirbels besiegt hatte, beteten Kāliyas Frau und die anderen Nāginis ihn als Gott erkennend an und flochten um Kāliyas Leben ihm und den Seinen wurde der freie Abzug gewährt. Wenn wir an die furchterregenden göttlichen Kraftproben der Plastik des 7—9 Jh. zurückdenken, können wir den Abstand dieser spätindischen Malerei vom Höhepunkt indischer Gestaltungskraft ermessen. Aber auch diesem eleganten Athleten glaubt man seine siegreiche Macht über das Ungeheuer, das er mit elastisch federnder Muskelkraft meistert. Den späten Kāngrā



174 Der melkende Krishna (Nach A. Coomaraswamy)

in der Anordnung erkennbare indische Tradition ist in ihrer Reinheit durch die impressionistische Behandlung des Blätterwerkes und manche konventionellen Effekte leicht getrübt, doch bestirkt das Bild durch seinen tropischen Zauber. Eine häufige Darstellung ist Krishna als Hirtin verkleidet beim Melken, wobei Rādhā Gelegenheit findet ihn zu sprechen (Abb. 174). Wie alle anderen hat auch diese Szene ihre esoterische Auslegung. Interessiert uns aber zunächst durch den instruktiven Einblick in indische Gebäudetypen. In seiner ganzen Herrlichkeit aber erscheint Gopāla Krishna bei seiner abendlichen Heimkehr von der Weide in den Gutshof (Taf. XI). In fürstlichem Schmuck schreitet er lächelnd von anderen Hirten umringt, hinter der Herde einher, begrüßt und bewundert von den Hirtinnen. Vater Nanda sitzt vorn in der Herdengesellschaft im Empfangspavillon seines großen Hofes. Hier war die Moghulmalerei Voraussetzung des mit seiner Raumanordnung uns europäisch anmutenden, aber doch den indischen Geist spiegelnden Bildes der späten Kāngrā Schule, das uns über eine gute Vorstellung eines indischen Gutshofes gibt. Es fehlte jedoch in Krishnas Erdenwandel nicht auch an heldenmäßigen Abenteuern. Ein solches war sein berühmter Kampf mit der vielköpfigen Schlange Kāliya, wovon Taf. XII eine Darstellung wiedergibt. Krishna hat sich in den von der Hydra vergifteten Strudel des Flusses Dhamanā geworfen, um das Ungeheuer zu töten. Dann das vergiftete Wasser wieder reinen machen, nachdem Krishna die Nachricht von Krishnas Sprung in den Wirbel eilen seine Eltern, Geschwister und die Hirten und Hirtinnen herbei, die für sein Leben fürchten. Als der Avatāra des Vishnu das Ungeheuer in den Tiefen des Wirbels besiegt hatte, beteten Kāliyas Frau und die anderen Nāginis ihn als Gott erkennend an und flochten um Kāliyas Leben ihm und den Seinen wurde der freie Abzug gewährt. Wenn wir an die furchterregenden göttlichen Kraftproben der Plastik des 7—9 Jh. zurückdenken, können wir den Abstand dieser spätindischen Malerei vom Höhepunkt indischer Gestaltungskraft ermessen. Aber auch diesem eleganten Athleten glaubt man seine siegreiche Macht über das Ungeheuer, das er mit elastisch federnder Muskelkraft meistert. Den späten Kāngrā

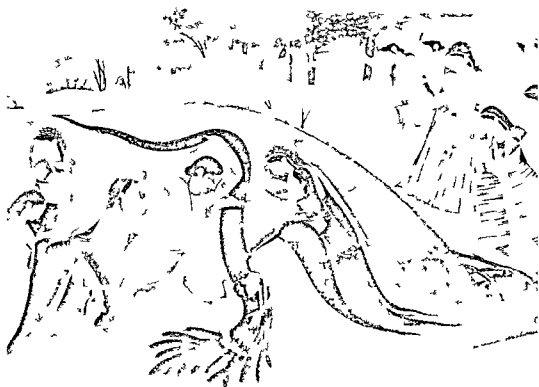


170 Krishna und Râdhâ (Nach A. Coomaraswamy)

Die Technik der Râdschputmalerei gleicht jener der Adschantânfresken. Die Bilder werden in der Regel vom Anfang bis zum Ende mit dem Pinsel durchgeführt. Kohlezeichnungen sind Ausnahmen. Der Umriss wird mit roter oder schwarzer Farbe gezeichnet. Dann wird das Blatt mit Weiß gedeckt, so daß die Umrisslinien nur noch durchscheinen. Der zweite Umriss folgt dann dem ersten, korrigiert aber dessen Fehler. Sodann wird der Hintergrund mit Wolken und Landschaft koloniert. Die Figuren aber ausgepart. Zum Schluß erst kommen diese an die Reihe und werden nach der Bemalung nochmals sorgfältig konturiert. Coomaraswamy weist darauf hin, daß diese Technik auch für die ägyptische und kretisch-mykenische Malerei charakteristisch ist, hier also wahrscheinlich eine asiatische Tradition maßgebend war, die sich in Indien bis in die neueste Zeit erhalten hat.

Im Gegensatz nun zu dieser so vielseitigen in ihrer sakralen philosophischen Tiefe nur Eingeweihten verständlichen Bodenständigkeit indischen, wenn auch vom Moghulhofe entscheidend angeregten Râdschputmalerei ist die Moghulkunst weltliche Hofkunst. Den Grund für diese Schule legte Babur, der türkische Eroberer Indiens, der die afghanische Dynastie vertrieb und die Moghulherrschaft begründete (1526—1530). Er sammelte persische illuminierte Handschriften und ließ sie kopieren. Unter Akbar (1556—1605) entstand schon eine Hofmalschule, die zuerst ganz unter persischem Einfluß stand. Perser der Herâtschule waren die ersten Lehrer, doch ist uns keiner mit Namen bekannt geworden. Erst Mitte des 17. Jahrhunderts kommt ein Künstler als Muhammad Nadir Samarqand, doch sind seine Arbeiten ganz indisch. Mehrere Handschriften der Akbarschule zeigen aber neben den persischen und indischen Elementen schon westeuropäischen

Stil des ausgehenden 18. Jahrhunderts. Abb. 175 mit Krishna und Râdhâ, die unter einem gemeinsamen Mantel Schutz vor dem Regen suchen. Die Stilisierung und dekorative Aufteilung des Blattwerks und Regens gibt eine gute Vorstellung von der Wandmalerei dieser Zeit. Ostasiatische Einflüsse scheinen hier verarbeitet zu sein. Kopien der Malereien im alten Palast in Bikaner bestätigen diesen Einfluß (Abb. 178). Endlich betet die Abb. 166 wiedergegebene Darstellung der „Geburt der Gangâ“ einen lehrreichen Vergleich zum alten Felsenfresco in Mavalpuram. Shiva-Mahâdeva sitzt als vornehmer Herr mit seiner Gemahlin Pârâtî vor einem Yogi-Feuer, begleitet von Ganesha, Kârttikeya und Nand. Ohne die Nähe des göttlichen Lagers zu ahnen, sitzt Bhagiratha unter dem Felsen seine schwere Askesen mit dandymäßig eleganter Eleganz. Zwei Blüten der dem Shiva heiligen Daturapflanze, die am Felsen blüht, hat er dem Gott als Opfer hingelegt. Seine Buße hat den erwünschten Erfolg, denn in elastischem Bogen springt die Gangâ aus des Gottes Haupt und stürzt mit gewaltigem Strahl zur Erde her nieder. Das alles ist hier sehr reißend erzählt, aber ohne Spur einer Gestaltung der inneren Zusammenhänge oder der Größe dieses kosmischen Ereignisses. Vielmehr ist es in idyllisch illustriert und elegant-oberflächlich. Die indische Malerei begibt sich diesen Illustrationen in jene Bahn südländisch-konventioneller Art ein, der sie das 19. Jahrhundert hindurch treu blieb und von der sie bis heute nicht losgekommen ist.





177 Toiletteszene (Nach A. Coomaraswamy Rajput Painting)

schon Babar auszeichnete fand ihren bildlichen Niederschlag. Einen Hauptteil bildeten die Herrscherbildnisse vor einfachen Porträtköpfen bis zu stolzen Reitergestalten, sowie die Bildnisse berühmter Richter und Staatsmänner. Die Maler übten sich solche Porträts auswendig zu malen und pflegten stets mehrere zum Verkauf vorrätig zu haben. Zusammenkünfte von Herrschern, kaiserliche Reisen, Durbars gaben immer wieder Gelegenheit, die Bildniskunst zu zeigen. Den Hof zierten natürlich auch schöne Frauen, die meist auf einer Terrasse mit Landschaftshintergrund sitzend gemalt wurden, ferner Tänzerinnen, Musikbanden und die hoffähigen Tiere, wovon Pferde, Elefanten, Jagdfalken oder seltene importierte Tiere, wie der Truthahn des Kaisers Dschehangir, den er selbst ausführlich beschrieb, porträtiert wurden. Aber auch die anderen Tiere des Landes wurden in ihrer ungezähmten Wildheit, um Dschungel dahinjagend und in ihren Kämpfen gern gezeichnet. Büffel, Rhinoceros, Himalajaschafe, Löwen, Tiger, Leoparden, Rebhühner, ja selbst Heuschrecken. Auch islamische Heilige und indische Asketen sind häufig. Dazu kommen die schon erwähnten Kopien nach europäischen Vorbildern, die Maria mit dem Kinde, Magdalena und Heilige. Ja, die Vorliebe für Gruppenbildnisse ging so weit, daß man auch vor der Darstellung des Muhammed mit seiner Familie und den vier ersten Kalifen nicht zurückscheute, eine Szene, die in Persien doch kaum möglich gewesen wäre und von dem zeitweise großen Liberalismus am Moghulhofe zeugt (cf. Abb. Burj Mag. 1919).

Auch die Technik der Moghulmalerei ist eine andere, als die in Indien übliche. Die erste Skizze wurde mit einem nur in Wasser getauchten Pinsel hergestellt, der auf dem Papier nur eine Spur zurückließ, die man mit Indischrot nachzog und dabei erste Fehler verbesserte. Dann folgte die Kolorierung und Abtönung, endlich die

Farben (besonders Violett und Lila). Daraus erwuchs die klassische Moghulmalerei, während die Rājputenmalerei nur wenig und nur auf dem Umwege über die Moghuln, von diesen Veränderungen beeinflußt wurde. Aber das rührt nicht an den Kern der Sache, daß beide Richtungen letztlich identisch sind (H. Goetz, Ost., 11. Jhg., S. 125).

Diese Identifizierung von Goetz geht nun freilich zu weit und führt Fernerstehende leicht zu Mißverständnissen. Im Kern liegt die Sache so, daß die Moghulmalerei persisch anfängt und die Rādschputenmalerei durch ihr Beispiel aneignet, um dann selbst unter ihren Einfluß zu kommen. Es finden Amalgamierungsprozesse statt, die verschiedene Resultate zeitigen. Trotz der vielen technischen und formalen Gemeinsamkeiten aber, die sie haben, blieben sie doch wesensverschieden, solange die Rādschputenmalerei mystisch-religiös blieb und nicht zu weltlichen Darstellungen überging. Wo dies aber geschah, verlor sie ihren eigentlichen Charakter.

Wir brauchen nur den typischen Gegenstand der Moghulmalerei zu betrachten, um diese Wesensverschiedenheit klar zu erkennen, denn das Gegenständliche spielte ja doch da wie dort die Hauptrolle. Die Darstellungen sind mannigfaltig wie die Elemente, aus denen sich die Kultur am Moghulhofe zu zusammensetzte. Islamisches kreuzt sich mit Indischem, Persisches mit Chinesischem und Europäischem. Die in der islamisch-persischen Buchmalerei so beliebten Jagdszenen und Polospiele, aristokratische Vergnügungen des Hofes, kehren auch hier häufig wieder. Auch die Vorliebe für Gartenanlagen und Neubauten, die



französischen und vlamischen Einfluß in der Landschaft, ein Einfluß, der unter Dschehangir seinen Höhepunkt erreichte, wie die von Kühnel und Goetz publizierten „Indischen Buchmalereien aus dem Dschehangir-Album der Staatsbibliothek zu Berlin“ mit ihren Kopien nach Durerschen und anderen deutschen und niederländischen Kupferstichen deutlich zeigen. Wahrscheinlich gaben auch europäische Miniaturen in Originalen und Stichen den Anstoß zu der miniaturistischen Feinmalerei der Moghulporträts, denn die turkopersischen Bildnisse entsprangen doch einer an deren Auffassung. Den Höhepunkt ihrer Entwicklung erreichte die Moghulschule unter Dschehangir. „Die klassische Moghulmalerei verdankt ihm ihre Entstehung, zu der die Malerschulen Humâyuns und Akbars nur wie Vorstufen wirken“ (H. Goetz, O. Z. 11 Jhg., S. 123). Diese Blüte hatte auch ihre Auswirkung auf die Râdschputenmalerei, die während der Regierungszeit Dschehangirs (1605—1628) einen bedeutenden Aufschwung erlebte, eine Folge auch der festeren Eingliederung der Râdschputen in die Regierung am Moghulhofe, die die gegenseitige Anregung fordern mußte.



176 Shiva entsendet die Ganga aus seinem Haar
(Nach A. Coomaraswamy)

Im Gegensatz zu Coomaraswamy hebt Goetz in seinen verdienstvollen Studien zur Râdschputenmalerei das enge Verhältnis zwischen dieser und der Moghulmalerei hervor. „Die Unterschiede sind tatsächlich unter geordneter Art und beziehen sich nur auf Nebensächlichkeiten. Das Wesentliche aber ist identisch. Die Darstellung sämtlicher Figuren ist synthetisch. Wie in der altägyptischen Kunst werden die Figuren aus einzelnen Gliedern aufgebaut, die so gesetzt sind, daß sie möglichst deutlich zur Ansicht kommen. Dabei wird fast immer die Seitenansicht bevorzugt. Von den Kopfdarstellungen z. B. sind fast neun Zehntel in reinstem Profil. Nur gelegentlich kommt auch Dreiviertel Ansicht des Gesichtes vor, meist unter persischem Einfluß. Vorderansicht fehlt gänzlich. Die Augen dagegen werden, gemäß ihrer besten Sichtbarkeit, durchweg von vorne gezeichnet. Und das gleiche gilt vom übrigen Körper. Doch geht dies Prinzip nicht so weit wie etwa im streng hieratischen Stil Ägyptens, sondern nur wie etwa im „Volksstil“ des Mittleren und Neuen Reiches. Die Bewegungen sind oft heftig, da so der größtmögliche Abstand der einzelnen Gliedmaßen und deren beste Anschaulichkeit erreicht wird! Ebenso ist die Darstellung der Pflanzen schematisiert. Synthetisch wird um den Stamm eine Laubkrone gebildet, bestehend aus einzelnen Büscheln von Blättern oder Blüten. Die Landschaft wird aus einzelnen übereinander geschichteten, scharf — oft durch einen neutralen Grund — isolierten Kulissen gebildet, dabei wird streng die Seitenansicht gewahrt, ganz im Gegensatz etwa zur persischen Kunst. Die eigentliche Moghulkunst entstand dann dadurch, daß Kaiser Akbar indische Maler, die schon ihre eigene Manier besaßen, bei persischen Künstlern weiter ausbilden ließ. So bildete sich der Stil der Akbar-Schule im wesentlichen indische Zeichnung mit persischer Perspektive und Komposition. Unter Jahangir ließ man diese Manier unter europäischem Einfluß wieder fallen und „verfeinerte“ seinen indischen Stil durch naturalistische Figurenzeichnung. Ausbau der Perspektive nach europäischen Vorbildern und Übernahme der Schattierung und Lichteffekte zum Teil auch der

Schattierung von Gesicht, Händen, Füßen und Kleiderfalten Um Relief zu geben, wurden verschiedene Farben nebeneinandergesetzt Den Schluß akt bildete auch hier die abermalige Konturierung der Figuren mit Tinte Die Empfindlichkeit des Papiers für die erste Wasserzeichnung erklärt sich durch die Beschaffenheit seiner Oberfläche Dem aus Bambus Jute oder Baumwolle hergestellten Papier wurde eine emalartige Glatte gegeben indem man es mit der Oberfläche auf einen polierten Stein legte und die Rückseite mit einem Polierinstrument bearbeitete Eine zweite beliebte Technik war, die erste Skizze mit Indischrot ohne Klebstoff zu zeichnen so daß die Farbe nach der Trocknung weggebürstet werden konnte und wieder nur eine schwache Spur zurückblieb, die dann mit Lampenschwarz nachgezogen wurde Die Zeichnung wurde sodann bisweilen zart schattiert und einige Details mit Gold gehöht Die Künstler brusteten sich mit der Feinheit ihrer Pinsel und die Probe höchster Kunstfertigkeit war die Vollendung der Details mit einem einhaarigen Pinsel, der für mikroskopische Tupferei und feinste Linien verwendet wurde

Zusammenfassend kann man die Moghulmalerei mit Coomaraswamy charakterisieren als eine weltlich, auf den Augen blick, und bestimmte Persönlichkeiten gerichtete, die nicht eine Idealisierung des Lebens darstellt, sondern nur seine verfeinerte prächtige Seite wiedergibt Sie ist mehr dramatisch als episch, glanzend und anziehend, ohne jedoch die tieferen Quellen des Lebens zu berühren Ihre größten Erfolge erzielte sie in der Bildnismalerei und Darstellung des höfischen Lebens In dieser Richtung ist sie auch ein kulturhistorisches Denkmal ersten Ranges Neben der universalistischen indischen Malerei aber, die in der Radschputenschule ihre letzte Renaissance erlebte, ist die Moghulmalerei nur eine kunstliche Treibhauspflanze, die uns nichts von der tiefen esoterischen Kultur des alten indoarischen Volkes sagen kann

Literatur A. Coomaraswamy hat in *Rupam* An illustrated quarterly *Journal of Oriental art* (7 Old post office street, Calcutta ed O C Gan guy) Nr 10, 1922 eine Bibliographie der indischen Malerei veröffentlicht, die hier mit den wichtigsten Ergänzungen für die letzten Jahre versehen abgedruckt ist.

Anderson C W, *The rock paintings of Sanganpur Behar and Orissa* (Journal of Research Soc. Vol IV, Part III, Patna 1918) Ajanta Reproduktionen in *Kokka* No 323—25 47, 45, 55 Bell H C P *Dumbula gala* (Ceylon Antiquary and Literary Register V Colombo 1917) ders, *Frescoes at Polonnaruwa* Ann Rep Arch Surv Ceylon 1909 Colombo 1914, Bendall, C., *Catalogue of the Budd Sanskr Mpts of the Univers Libr Cambridge* 1883, Blochet, E., *La peinture Radschpute* (Gaz B A 1918) Brown, P., *Indian Painting* (Calcutta), Burgess, J., *Notes on the Buddha rock temples of Ajanta* their paintings and sculptures, and on the paintings of the Bagh caves (Bombay 1879) Coomaraswamy, A K, *Mediaeval Sinhalese art* (Broad Compend 1905) ders, *Rajput Painting* (Bull Mus of fine Arts Boston No 96, 102), ders, *Rajput Painting* (Ostas Ztschr I, Berlin 1912/13), ders, *Indian Drawings* 2 Bde 1912, ders, *Rajput Painting* (Oxford 1916 2 Bde) ders, *Notes on Jaina art* (Journ Ind art No. 127), ders, *The eight Nagikās* (Journ of Ind art 128) ders, *Ceiling painting at Kelaniya Vihara* (ibid 128) ders, *Nepalese painting* (Bull Mus. Fine arts Boston No 106) ders, *Arts and*



178 Kopie einer Wandmalerei

crafts of India and Ceylon (Edinburgh 1913); ders., Vidyapati (London 1915), ders., Notes on Rajput painting (Ostas Ztschr., 11 Jhg., 1924), ders., Portfolio of Indian art in the Boston Museum of fine arts (New York 1923), ders., Ajanta fresco fragment in the Boston Museum (Rupam No. 12), Duroiselle, O., The Art of Burma and Tantric Buddhism (Arch. Surv. Ind. Ann. Rep. 1915—16, Calcutta 1918, 12th cent. Frescoes), ders., Pictorial representations of Jatakas in Burma (Arch. Surv. Ind. Ann. Rep. 1912/13, Calcutta 1916, Mediaeval frescoes), Diez, E., Die Elemente der persischen Landschaftsmalerei und ihre Gestaltung (Wien 1922), ders., Indische Miniaturenmaler (Das graph. Kabinett, Winterthur 1923), Döhning, K., Buddhistische Tempelanlagen in Siam (Berlin 1916, Malerei S. 102—108), Francke, Antiquities of Indian Tibet (Calcutta 1914, über Malereien in Tabo und bei Leh, die dem 10—11 und dem 16. Jh. zugeschrieben werden), Fox-Strangways, A. H., Music of Hindustan (Oxford 1914, über Rāgas, Raginis und Musikinstrumente); Feichia, O., Studi italiani di filologia Indo-Iranica 1898 Vol. II p. 65, Foucher, A., L'art Grécobouddhique du Gandhāra (Paris 1922) II, 2, p. 402ff.; ders., The beginnings of Buddhist art (Paris 1917, über Ajanta Fresken), ders., Peintures Népalaises et Tibétaines (Paris 1907), ders., Notes sur les fresques de Sigiriya-Ceylon (Paris 1896) Ganguly, O. C., The new Indian school of Painting (Journ. of Ind. Art V, 17, 1916), Getty, A., Gods of Northern Buddhism (Oxford 1914), Glück, H. und Strzygowski, J., Die indischen Miniaturen des Schlosses Schönbrunn (Wien 1923), Glück, H., Die indischen Miniaturen des Hamza-Romanes (Wien 1925), Golubew, V., Peintures Bouddhiques aux Indes (Ann. du Musée Guimet, Bibl. de Vulgarisation, Paris 1914), Goetz, H., Studien zur Rajputen-Malerei (Ostas Ztschr. X Jhg., XI Jhg., 2. H.), ders., Indische Miniaturen im Münchner Völkerk.-Museum (Mönchner Jahrb. f. bild. K. 1923), ders., Kostüme und Mode an den indischen Fürstenhöfen in der Großmogulzeit (Jahrb. d. Asiat. Kunst 1924), Goetz und Kühnel, Indische Buchmalereien aus dem Dschehangir-Album der Staatsbibliothek zu Berlin (Berlin 1924), Griffiths, J., The paintings in the Buddhist cave temples of Ajanta (London 1896—7), ders., The Ajanta cave-paintings (Journ. of Ind. art. V, 8, 1900), Grünwedel, A., Buddhist art in India (London 1901), ders., Mythologie du Bouddhisme au Tibet (Paris 1900), ders., Mythologie des Bouddhismus (Leipzig 1900), Hackin, J., Sur des illustrations Tibétaines d'une légende du Divyāvadāna (Annales du Musée Guimet, Bibl. de Vulg. Paris 1913), Havell, E. B., Indian sculpture and painting (London 1908), ders., A Hand book of Ind. art (London 1920), ders., New Indian school of painting (Internat. Studio, Vol. 35), ders., Some notes on Indian pictorial art (Internat. Stud., Vol. 18), Herringham, Lady Ch. J., The frescoes of Ajanta (Burl. Mag., Vol. XVII), Höttemann, Miniaturen zum jina carita (Baessler-Archiv Bd. II, 2, 1913), India Society, Ajanta frescoes (Oxford 1915, Tafeln und Text v. versch. Autoren nebst Bibliogr.), Kühnel, E., Miniaturen malerei im Islam Orient (Die Kunst des Ostens 7, Berlin), Kramrich, St., Die Wandmalereien zu Kelaniya (Jahrb. d. Asiat. Kunst 1924), Lauffer, B., Das Citralakshana (Dokumente der indischen Kunst, II 1, Leipzig 1913), Lévi, S., Le Népal (Paris 1905—08), Lüders, H., Arya Shuras Jataka Māla und die Fresken von Ajanta (Nachrichten d. Königl. Gesellschaft d. Wiss. zu Göttingen, phil.-hist. Kl. 1902, p. 758) Martin, F. R., The miniature painting of Persia, India and Turkey (London 1912), Sattar Kheiri, Indische Miniaturen (Berlin), Smith, V. A., A History of fine arts in India and Ceylon (Oxford 1911), Vogel, J. Ph., Catalogue of the Bhuri Singh Museum at Chamba (Calcutta 1909, Section D, Ind. paintings), Stanley Clarke, C., Indian drawings, thirty Mogul paintings of the School of Jahāngir (London 1922)

Die Indische Kolonialkunst

Unter diesem bereits eingeführten Schlagwort fassen wir hier die Kunst aller jener um Indien liegenden Länder zusammen, die schon in alter Zeit von indischen Fürsten erobert und geistig kolonisiert wurden. Diese Kolonisierung bestand in erster Linie in der Einführung der indischen Religion, sei es des Buddhismus oder einer brahmanischen Sekte, die auch die Bautypen und ihre plastische und malerische Ausstattung nach sich zog. Die Behandlung der eigenartigen Gestaltung der indischen Urtypen in den Kolonialländern und die Einwirkung dieser untereinander wäre Gegenstand der Entwicklungsgeschichte für jedes dieser Länder, diese Aufgabe kann hier jedoch nur in großen Zügen durchgeführt werden.

Zu den indischen Kolonialländern pflegt man auch die nördlichen Grenzprovinzen Kaschmir und Nepal, ferner Tibet und Ostturkestan zu zählen. Diese werden jedoch über gelegentliche

Erwähnungen hinaus nicht weiter behandelt weil wir von ihnen teils noch zu wenig wissen, und weil anderseits das Bekannte nicht von solcher Bedeutung ist um in unserem eng gesteckten Rahmen Raum finden zu können

In Betracht kommen die Inseln Ceylon und Java, und die Länder der hinterindischen Halbinsel, Kambodscha und Annam (Tschampa), Birma und Siam. Davon nehmen die beiden Inseln eine Sonderstellung ein, Ceylon als ein mit Indien seit Alters eng verbundener Annex, dessen Ruinen vielfach Rückschlüsse auf verschwundene altindische Bautypen ermöglichen und in Verbindung mit ihrer Plastik und Malerei manche wichtige Ergänzung des lückenhaften indischen Denkmälerbestandes bilden, während Java die Kunst des Mutterlandes zu solchen Höhen führte, daß einzelne Denkmäler der Architektur und Plastik, wie der Borobudur oder die Durgä des Leydener Museums (Abb. 192) geradezu als Krönungen der indischen Kunst bewundert werden müssen

Die Kunde vom Denkmälerbestand der genannten Länder ist freilich bis heute noch sehr lückenhaft. Die allseits im Zuge befindlichen Ausgrabungen werden, wie in Indien so auch in seinen Kolonien noch wichtige Resultate zeitigen. Besonders von den Denkmalern der ältesten Städte Birmas und Siams kennen wir noch wenig, und gerade dort liegen die Probleme begraben. Daher ist die Zeit, wo man wird daran gehen können, die Entwicklungsgeschichte etwa der buddhistischen Kunst zu schreiben, die in Nordostindien begann, in Java fortsetzte, in Birma eifrigste Förderung fand und sich schließlich in Siam im 19. Jh. architektonisch auslebte, noch fern



179 Karte von Hinterindien
(nach de Beylie)

1 Ceylon

Die Bevölkerung von Ceylon ist eine Mischung der einheimischen Wedda und eingewanderter arischer und dravidischer Stämme. Die Wedda, wovon ein Rest heute noch als primitives Jäger wandervolk in den Urwäldern haust, durften in prabuddhistischer Zeit eine gewisse Kultur besitzen haben, die der von Ariern und Drawidas gebrachten ungefähr gleichwertig war. Aus der Mischung dieser Stämme entstand die singhalesische Rasse und ihre Kultur (cf. L. D. Barnett, *The early hist. of Ceylon in The Cambridge Hist. of India* 1, 604ff.). Die Verbreitung des Buddhismus erfolgte im 3. Jh. v. Chr. Das singhalesische Reich bestand damals im Norden der Insel mit der Hauptstadt Anurādhapura. Von eindringenden sudindischen Tamilenstämmen verdrängt, verlegten sie ihre Hauptstadt nach 769 nach Polonnaruwa, 1235 nach Dambadeniya,



180 Abhayagiri Dägaba Ceylon

halbkugelförmig wie die klassisch indischen. Da sie bis heute Kultobjekte geblieben sind, wurden sie immer wieder modernisiert, soweit man sie nicht verfallen ließ. Von den indischen Stüpen unterscheiden sie sich besonders auch durch die in zwei bis vier konzentrischen Kreisen herumgestellten, prismatischen Pfeiler oder Stambhas, die z. T. bis heute stehen geblieben sind (Thūpīrama Dägaba u. a.). Die inneren Reihen sind stets höher als die äußeren. Diese Galerien scheinen als Föhrung für die Umwandlung wie als Symbol und Dekorations-träger gedient zu haben. Die Stupenglocken sind mit einer quadratischen Attika gekrönt, die selbst wieder der konischen Spitze als Basis dient. Die Ausmaße dieser Dägabas waren kolossal; darin waren sie Vorläufer der Tschedis in Birma und Siam. Die drei größten, der Abhayagiri Ruwanweli und Dschetawanārāma Dägaba erheben sich auf einer Basis von fast 100 m Durchmesser und der — 89 v. Chr. als Siegesdenkmal errichtete — Abhayagiri Dägaba erreichte eine Höhe von 123 m, ähnlich der Schwe Maudu Pagode in Pegu, der Peterskuppel und Cheopspyramide sich nähernd. Auch hier waren die großen Dägabas von kleineren, ferner von Tempeln und Klöstern, Bassins und Nutzbauten umgeben, doch ist davon in Anurādhapura nichts mehr erhalten.

Neben den häufigen rechteckigen buddhistischen Tempeln in Ceylon gab es hier ganz eigenartige Rundtempel, von deren Gestalt die Ruine des vom König Nissanka Malla am Ende des 12. Jh. errichteten eine Vorstellung gibt. Dieser Rundbau hat ca. 26 m Durchmesser und steht auf einer kreisrunden Terrasse. Er war für die Aufbewahrung der Zahnreliquie bestimmt. In der Mitte des Raumes stand ein kleiner Dägaba, der von sechzehn Statuen und zwei konzentrischen Reihen von Granitsäulen umgeben war. Die umschließende Steinplattenmauer hatte scheinbar kein Dach. Bisher sind drei Ruinen dieses Typus bekannt geworden. Von den übrigen Ruinen in Polonnaruwa sei der auch von König Nissanka Malla um 1200 erbaute *Sal Mahāl Prasāda* erwähnt, ein siebenstöckiger Ziegelterrassenturm von quadratischem Grundriß. Eine äußere Stiege föhrt auf die Terrasse des ersten Stockwerkes. Die Fassaden waren mit einer Stuckschicht bedeckt und farbig geschmückt; in den zwanzig Nischen standen Statuen aus Stuck, die z. T. noch erhalten sind. Mehrere Dägabas setzen die Reihe der älteren von Anurādhapura fort. Dazu kommen einige Tempel mit südindischen Fassaden, darunter der hohe Dschetawanārāma mit drei hintereinander gelegenen Sälen, in deren letztem und größtem eine riesige Buddhastatue

endlich um 1500 auf das Hochland nach Kandy. In den bei den erstgenannten alten Königsstädten stehen die bedeutendsten Denkmäler und Ruinen. Die Bauten von Anurādhapura reichen im Kern z. T. bis in die Zeit Ashokas zurück. (Die Pfeiler des sogenannten Ehernen Palastes wurden bereits S. 83 erwähnt.) Die Ruinen von Polonnaruwa gehen größtenteils auf Bauten des 12. Jh. vor der Residenzverlegung zurück.

Die großen Dägabas von Anurādhapura waren ursprünglich

steht die von oben beleuchtet wurde wie die Buddhas im Anandatempel in Pagan. Die Fassade ist mit Ziegel- und Stuckreliefs geschmückt. Die Kloster und Pagoden jener Zeit darstellen eine veritable dictionnaire d'archéologie (Beylie vgl. die Abbildungen in Beylies L'arch hindoue). Dieser kurze Überblick über die Denkmäler von Ceylon muß hier genügen. Diese problemreiche Baukunst bedarf noch vieler Aufklärungen, über deren Fehlen wir uns vorläufig mit Beyl's elegantem Resümee hinwegtrösten müssen, daß sie, nichts anderes ist, als eine Wiederholung alter indischer Bauten mit einigen Varianten. Eben deshalb wird man sich mit ihr noch eingehend auseinandersetzen müssen.



181 Thūparama Dāgaba Ceylon

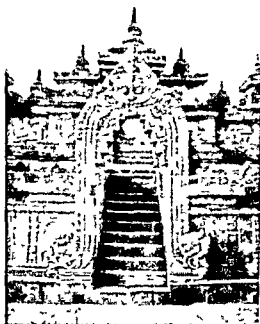
2 Java

Wann die erste Kolonisierung Javas durch Inder erfolgt ist, wissen wir nicht wohl, aber ergibt sich aus westjavanischen Inschriften, daß um das Jahr 400 n. Chr. dort ein blühendes Hindureich Taruma bestanden hat, dessen Gründer aus dem Pallavareich stammten. Die herrschende Religion scheint der Vischnuismus gewesen zu sein. Einige Jahrhunderte später entstand ein Reich in Mitteljava, von dem eine Inschrift von 732 n. Chr. in Sanskritversen die Errichtung eines Linga verkündet, die die Verbreitung des Shivaismus voraussetzt. Seit dem Beginn des 5. Jh. hatte nach chinesischen Nachrichten in Java auch der Buddhismus schon festen Fuß gefaßt. Als nun das auf Sumatra heimische Reich Shrividschaya auch nach Java übergriff, setzte in Mitteljava Mitte des 8. Jh. die von den Shailendras betriebene Förderung des Mahāyana Buddhismus ein. Während der etwa hundertjährigen Herrschaft der Shailendra in Mitteljava blühte der Buddhismus auf, während sich der Shivaismus nach Ostjava zurückzog. In diese Zeit von ca. 750—850 fällt daher auch die Blütezeit der klassischen mitteljavanischen Baukunst und Plastik. Der Tāra-Tempel von Kalasan wurde laut Inschrift v. J. 778 als Stiftung eines Königs aus dem Hause Shailendra gegründet. Der Tempel von 760—847 entstammen auch die am Unterbau des Borobudur gefundenen Inschriften, womit die Bauzeit auch dieses berühmtesten javanischen Bauwerkes festgelegt ist. Aus der Zeit vor dem 8. Jh. ist, soweit man bisher feststellen konnte, nichts erhalten. Wahrscheinlich bezogte der Holzbau und die Holzplastik.

Während der kaum zwei Jahrhunderte dauernden Blütezeit der Kunst Mitteljavas entstanden die shivaitischen Tempel auf dem Diengplateau (die Tschandis Shrikandī, Poentadewa, Bima u. a.), die buddhistischen Tempel und Kloster Kalasan, Plaosan, Sari Sewū, Mendut, Borobudur, endlich um 900 der große Shivatempel von Prambanam. Dann erfolgt die Machtverschiebung nach Osten, wo sie von ca. 900—1520 bleibt, im 15. Jh. durch den erobernden Islam schon stark geschwächt. Die mitteljavanische Kunst fand hier ihre Fortsetzung, änderte sich aber bald, indem die Ornamentik die Bauformen überwucherte und das Relief unter dem



182 Borobudur auf Java Teil der westl. Außenseite
(Nach With)

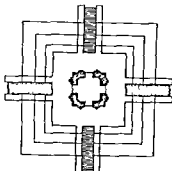
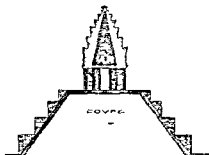


183 Borobudur, vierte Galerie, Treppe
(Nach With)

Einfluß des Schattentheaters (Wajang) flach und fratzenhaft wird. Die Reliefs der ostjavanischen Tschandi Dschago (um 1268 n. Chr.) und der Tschandi Panataran (1. Hälfte des 14. Jh.) sind Beispiele für diesen Wajangstil (cf. With, Java, Abb. 110, 118ff.). Daneben hält sich jedoch auch der ältere Stil (Nach R. Heine Geldern).

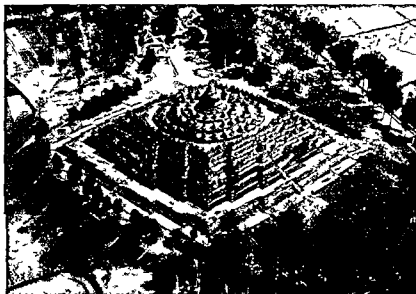
Auf Java entstanden zwei Hauptgruppen von Tempeln, die man als Cellatempel und Terrassentempel unterscheiden kann. Der Cellatempel oder *Tschandi* war als Typus, wie wir wissen, in ganz Indien und Hinterindien verbreitet, bekam jedoch in jeder Kulturprovinz seine Sondergestalt. So auch in Java, wo wir wieder mehrere Arten unterscheiden können. Das quadratische oder runde Cellagebäude mit pyramidalem Dach hat entweder einen oder vier Torbauten und steht entweder auf der Erde (*Tschandi Bima*) oder auf einer Terrasse mit großer Plattform (*Tschandi Mendut*) oder auf einem Sockel erhöht, ohne Plattform mit einer direkt zur Cella führenden Stiege (*Tschandi Pawon*). Die Dächer dieser Tempel sind alle pyramidal, in Terrassen aufsteigend, wobei die Einzelgestalten allerdings sehr variieren. Die zweite Hauptgruppe umfasst jene Tempel, die um eine zentrale hochgestellte Baugestalt, z. B. einem Glockenstöpa zahlreiche Zwerggestalten der gleichen Art in Quadraten oder Kreisen terrassenartig anordnet, wobei der hieher gehörende Borobudur und die Tempel der Lara Djonggrang Gruppe in Prambānam wieder Varianten bedeuten, die auf einen gemeinsamen Urtypus, den Khmerischen Prang in Kambodscha zurückgehen (Abb. 184).

Der Borobudur wurde bereits S. 201 kurz charakterisiert. Seine Genesis und Einordnung in den hinterindischen Gestaltenkanon wurde seither vom österreichischen Architekten Dr. A. Hoenig in Java in einer grund-

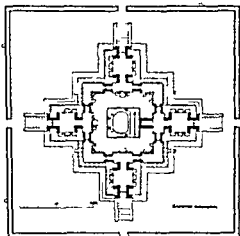


184 Baksei-Chang Krang ein khmerischer Pyramiden Tischand
(Nach Lunet de LaJonquière und A. Hoenig)

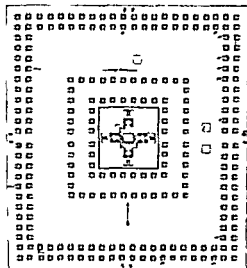
legenden Studie festgelegt (Das Formproblem des Borobudur Batavia 1924 M. Nyhoff Haag) Er verweist auf die Zusammensetzung des Bb aus zwei ursprünglich nicht zusammengehörigen Baugestalten Einer Stufenpyramide und einem Glockenstupa Die altasiatische schon in Babylonien verbreitete Stufenpyramide ist in Hinterindien nur in Kambodscha an den ältesten Bauten nachweisbar den Prangs (s. u. S. 163) Sie wurde von dort nach Java übernommen Dort dienten sie aber nicht dem Stupa Kultus sondern trugen Cellen mit brahmanischen Götterbildern Schwieriger ist die Feststellung der Herkunft der Glockenstüpas mit welchen der Borobudur gekrönt ist Denn über der Geschichte der indischen Stupabaukunst liegt ein dunkles Jahrtausend Die Stüpen von Ceylon liegen weit zurück und die Glockenstüpas von Birma und Siam sind relativ jung So steht der Glockenstupa von Bb ganz vereinzelt ohne Genossen ohne unmittelbare Vorgänger und Nachfolger Trotz des geringen Alters der heute noch erhaltenen birmesischen Glockenstüpas waren diese im Lande des Bud



185 Der Borobudur (Flugzeugaufnahme)



186 Tschandi Sewoe Haupttempel Grundriß



187 Tschandi Sewoe, Gesamtanlage Grundriß

dhismus gewiß seit seiner Einführung bodenständig und hatten die Glockenform schon in den ersten Jahrhunderten u. A. Der Glockenstüpa des Bb muß also von Birma her eingeführt worden sein. Nach Hoenig, der die S. 20 kurz wiedergegebene Fouchersche Erklärung des Bb verwarf, hatte dieser ein Prang mit neun Terrassen werden sollen. Schon nach der fünften Galerie aber begann der Unterbau dem ungeheuren Druck nachzugeben, so daß man nicht nur den Sockel mit einer neuen Stützmauer umgürten mußte (wodurch auch die unterste Relieffreihe eingemauert wurde) sondern sich auch entschloß den Plan zu ändern und statt der noch nötigen vier Terrassen dem Prang einen Stüpa mit Trabanten aufzusetzen. Dieser Aufbau kann auch erst später stattgefunden haben. Die Erklärung für die Ausweichung des Basamentes aber ergibt sich aus dem nur in Java angewendeten Verfahren,



188 Tschandi Sewoe (nach K. With Java)

, einen natürlichen Hügel durch Umbauung von Galerien und Terrassen architektonisch zu meistern. Der sandige Leimboden eignet sich dafür besonders schlecht. Übrigens sind wie Hoenig sehr treffend konstatiert auch die ausgehöhlten Stupas eine bodenständige Erfindung und stellen sich mit ihren eingestellten Buddhas dar als eine glückliche Verquickung des landfremden Stupamotivs mit dem javanischen Tschandgedanken. Ein in der Geschichte der bildenden Künste einzig dastehender Kompromiß zwischen Plastik und Raumkunst, das besonders angemerkt zu werden verdient. Zusammenfassend definiert Hoenig seine Borobudur Hypothese, der Borobudur gehört zwei verschiedenen Baustilen und wahrscheinlich zwei verschiedenen Bauzeiten an. Der Stupa des Bb entspricht nicht der ursprünglichen Bauabsicht sondern der Bb hätte, so wie alle anderen Sakralbauten Javas und Cambodjas, ein Tempel ein Tjandi ein Prasat Prang werden sollen. Gründe für diese ebenso geniale wie aller Wahrscheinlichkeit zutreffende und einzig befriedigende Erklärung dieses Zwitterbaues formuliert H in vier Punkten: 1 Die starke stilistische Verschiedenheit der beiden Bauabschnitte 2 die 1886 gemachte Entdeckung Izmans (von der Umarmung des Sockels) 3 die Unvollständigkeit der buddhistischen Ikonographie 4 die übereinstimmende Prangbaukunst von Cambodja und Java.

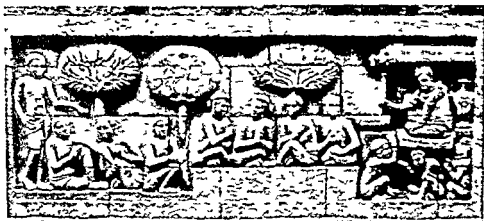
Der Khmersche Stufenbau wurde wie Hoenig eben falls festgestellt nicht nur für den Borobudur sondern auch für die ganze Lara Djonggrang Gruppe in Prambanam Vorbildlich. Kann man den Shiva Tempel mit seiner verteilten hohen Stufenpyramide geradezu als Prang neben den Baksei Tschangkrang in Cambodscha stellen (cf With Abb 62) so stehen auch die anderen Tempel dieser Gruppe mit ihrer zentral quadratischen Anordnung vieler Reihen kleiner Tschandis rings um den Haupttempel in Verbindung mit flachen Erdterrassen der Idee der Khmerschen Prangs sehr nahe.

Die Ruinen des Tschandi Sewoe (Sewu) (Abb 189) mögen eine Vorstellung von den javanischen Cellatempelanlagen geben. Die Bezeichnung Tschandi (ursprünglich Grabtempel) bezieht sich auf die ganze Gruppe die umfangreiche Javas auch die Tausendtempel genannt. Wie man aus dem Plan (Abb 186/7) ersieht sind um den Haupttempel mit vier Treppen und Haupteingang im Osten 246 Tempelgebäude angeordnet die eine Fläche von 24 ha besetzen. Eine innere Ringmauer schließt den Haupttempel gegen die kleinen und eine äußere die kleinen gegen außen ab. Der Haupttempel zeigt einen quadratischen Kern mit vorstoßenden Torbauten im Achsenkreuz. Die Dächer sind zerstört. Analog zu anderen durften die Torbauten mit gekurvten Giebeldächern mit reichgeschmückten Stirnseiten eingedeckt gewesen sein während der Hauptbau zweifellos ein terrassenförmig pyramidales Dach mit Nischen in den Mitten und Dagobs an den Ecken sowie krönendem Dagob hatte. Der Sockelfuß hat den für Java typischen rechteckigen Aufbau mit der vertieften Rinne für Reliefs. Jeder Torbau hat eine Vorhalle mit sechs Nischen und einen Gang für die umlaufende Terrasse. Vom östlichen Gang allein gelangt man in die Cella (7 x 6 m) mit mächtigen Thron für den nicht mehr am Platz befindlichen Buddha der aus Bronze und noch größer war als jener im Tschandi Mendut. Die Nebentempel haben quadratischen Grundriß mit kleinen Torvorbauten die Wände mit Nischen und Reliefstatuen geschmückt. Die Krönungen der Nischen wurden mit dem in Java so beliebten Kala Makara Ornament hergestellt.

Die Plastik spielt an den Kultbauten Javas eine hervorragende Rolle und steht künstlerisch hoch über jener der anderen Kolonialländer, ja sie findet sich auch im Mutterlande deshalb nicht ihresgleichen, weil die buddhistische Plastik nach dem Erlöschen des Buddhismus in Indien in Java sozusagen ihre Fortsetzung findet. Eine auch nur annähernd angemessene



189 Buddha vom Borobudur (Nach With Java)



190 Relief vom Borobudur 1 (zugeshüttete) Terrasse (Nach With)

Würdigung dieser Kunst verbietet uns hier der zugemessene Raum. Es sei daher auf die reich illustrierte ausgezeichnete Darstellung der Plastik von K. With in seinem *Java* verwiesen. In der Reliefplastik von Borobudur fand die buddhistische Plastik der Gupta-Periode außerhalb Indiens ihre Fortsetzung. Über den verbindenden Weg von der einen zur anderen auch zeitlich lang getrennten Schule wissen wir freilich noch nichts. Der formale Zusammenhang mit der Gupta-Plastik zeigt sich mehr in der Körpergestaltung, dem Ausrunden der Glieder u. dgl. als in der Komposition. Diese steht mit ihrer rhythmischen Anordnung einzig da (Abb. 190) und scheint ihre Wurzel in zugrundegegangenen Malereien zu haben. Die S. 134 erwähnten modernen



191 Die Mädchen am Brunnen vor der Stadt. Relief vom Borobudur, 2. Terrasse (Nach With: *Java*)

Wandmalereien zu Kelanya auf Ceylon sind Nachkommen dieses hier in Betracht kommenden Erzählungsstiles, der mit nur einem Horizont und seiner strengen Bindung an diesen, mit seinem geradezu musikalischen, taktmäßig rhythmischen Vorwärtsschreiten und seinen fein gelosten Übergängen von Gruppe zu Gruppe eher hellenisch als orientalisch wirkt. Hier wechseln pyramidale Gruppen mit horizontalen Reihen und vertikalen Kontraposten und trotz aller naturnahen, warmblutigen Lebendigkeit dieser javanischen Menschen, deren Alltag hier vor uns ausgebreitet wird, herrscht das kunstvollste Zusammenspiel des abstrakten Lineaments. Hier haben wir es mit einer der kambodschanischen polar entgegengesetzten Flächenkunst zu tun (vgl. Abb. 200) und unserem Staunen über die Möglichkeit zweier so divergenter Erscheinungen in zwei zeitlich und örtlich nebeneinanderlebenden und z. T. entscheidend beeinflussten Kulturen gesellt sich der Wunsch der restlos befriedigenden Erklärung dieses Phänomens. Die Abb. 192 wiedergegebene Durgā vom Tschandi Singasari dient als Beispiel javanischer Monumentalplastik und zwar der brahmanischen Kunst Ostjawas, die zur buddhistischen Plastik Mitteljawas ein würdiges Gegenstück bildet.



192 Durgā vom Tschandi Singasari Ost java
(Museum zu Leyden)

Alle typischen Formelemente des ostjavanischen Stils dieser Zeit sind zu einer kunstlerischen Einheit monumental zusammengefaßt: ungeheure Bewegtheit und bildmäßig ruhige Geschlossenheit, freiplastische Tiefe und frontale Ordnung, sinnliche Vitalität und überwirkliche Orientierung, erotische Kraft und psychische Sugestion, Realistik und symbolische Gültigkeit, heroische Weiblichkeit und göttliche Bedeutung. Die Einzelplastik erfährt hier ihre letzte Steigerung zur freien bildmäßigen Szenerie: die Rundkörperlichkeit, ihre größte Entfaltung nach Höhe, Breite und Tiefe, die körperliche Gebung, die vitalste Dramatisierung zur körperlichen Aktion und die gesamte Formkombination die monumentalste übernatürliche Phantastik. Drei Bildmotive sind hier vereinigt: der Stier (malisch) der böse Geist (mak-hi-ra) und die Durgā, alle drei in plastisch klarster Verdeutlichung. Die gesamte Bewegung ist meisterlich den drei Dimensionen eingespannt unter strenger Wirkung der Frontalität. Die Körpergebung ist von vitaler Eindringlichkeit: die Füße scheinen sich am St. erücken festzusaugen, die Beine gleichen gespannten Sehnen, der Oberkörper ist in einer monumentalen Gebärde nach hinten und nach oben gestreckt, der Körper scheint aus nandergeschleudert zu sein und doch im Gipfelpunkt der physischen Spannung angehalten, wie Pfeile und Blitze springen die Arme von der steinharten Wölbung des Rumpfes ab. Das Seltsamste ist aber dabei das Lautlose des ganzen Vorganges: diese unheimliche Stille als Ausdruck höchster Spannung, diese Vitalität nicht als körperliche Aktion, sondern als Offenbarung einer göttlichen Kraft empfunden. Die Gestalt scheint nur Medum zu sein, willenlos gehorchend in übermenschlicher Anstrengung und zugleich von einer frunkenen heroischen Leichtigkeit, wo Tanz und Tod ineinander übergehen, wo die Grenzen des Endlichen zum Unendlichen zersprengt scheitern. Das Weib erscheint hier nicht als In-

begriff der erotischen Lust des sieghaften Rausches sondern in heroischer Leidenschaft und monumentaler Keuschheit in elementarer Dämonie handelnd in einem willenlosen Instinkt! Das weibliche Prinzip Seele als Leib Allheit als Individualität als tiefster Inbegriff der unergründlichen irdisch göttlichen Welt Wie in den Buddhagestalten der männliche Aspekt des Universums verkörpert erscheint so hier der weibliche dort die geistige Freiheit die Erlöstheit in reinster Abgeschlossenheit hier das willenlose Gehorchen der dämonische Instinkt die elementare Vitalität der unergründlichen Natur Diese Durgā ist die indische Sphinx (With Java S 111)

3 Kambodscha und Tschampa (Annam)

Das älteste historische Königreich des südlichen Teiles von Indochina war Tschampa Die Tschamstämme waren im 1 Jh n Chr im Besitz eines Reiches, das sich über das heutige Kambodscha Annam und Kotschintschina erstreckte und wurden seit dem 6 Jh von den Khmer verdrängt die den Mekong abwärts drängten und das Königreich Kambodscha gründeten, während sich das Königreich Tschampa schließlich auf den Küstenstrich des heutigen Annam beschränken mußte Die ältere Residenz der Tscham war Dong-duong im Quang nam, später Binhdiisch das Marco Polo 1280 besuchte und als blühende Residenz von Tschampa beschreibt

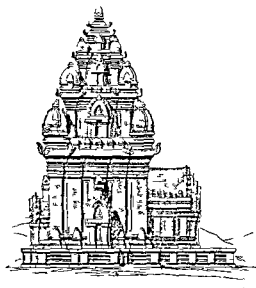
Nach der Verdrängung der Tscham und Einverleibung der Provinz Funan am Mekongdelta blühte vom 6 Jh ab der Khmerstaat auf und es entstand das Königreich Kambodscha, das im 9 Jh seinen größten Glanz erreichte und sich bis zum 13 Jh gegen die feindlichen Anstürme der nördlich benachbarten Thastämme der Begründer des Königreiches Siam hielt Dann wurden die Könige von Kambodscha immer mehr nach Süden abgedrängt, mußten Siam und Annam Tribut zahlen und schließlich wurde es im 19 Jh gleich seinen feindlichen Nachbarn Kotschintschina und Annam Souzeränstaat von Frankreich

Tschampa und Kambodscha hatten schon in den ersten Jahrhunderten u A von indischen Brahmanen indische Kultur und Religion erhalten Der Shiva Vischnudienst war zunächst allein herrschend erst später gewann auch der Buddhismus Boden

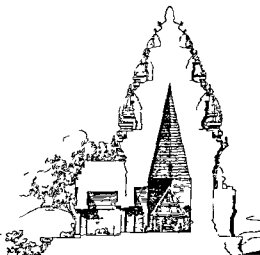
Die Nachbarschaft und rivalisierenden Kämpfe sowie die gemeinsame von außen her importierte religiöse Kultur erklären die enge Verwandtschaft der Baukunst beider Staaten Dabei hatte Tschampa als der ältere Staat auch in der Baukunst Anfangs die Führung und diese hatte im 6 Jh schon ihre Reife erreicht als die Khmer ihren Gottern noch primitive kubische Zellen erbauten, wie sie ursprünglich auch in Südindien üblich waren (vgl S 57)

Der typische Plan des Tschamtempels (*Kalan*) ist ein nach Osten orientierter, dem südindischen *Vimāna* verwandter Cellaturm (Abb 193) Dieser ist von einer Mauer umgeben die in der Hauptachse ein Prunktor hat außerhalb lag häufig noch ein Saalbau mit zwei seitlichen Eingängen das Gegenstück der indischen Versammlungshallen (*Mandapas*, *Dschagamohanas*) Die Tempel sind fast durchweg aus Ziegel erbaut, Fenster und Portale oft aus Stein eingesetzt Die Ziegelwände wurden manchmal *in situ* reliefmäßig skulptiert Die Pyramidendächer gleichen jenen der Khmertempel (*prasat*) haben jedoch Akroterien chinesischer Art, Drachengestalten statt *Nāgas* Die Torbogen und die Verjüngung nach oben wird durch Vorkragung der Ziegelschichten erreicht Die neueren Turmsanktuarien im heutigen Kotschintschina und Annam stehen stark unter dem Einfluß der chinesischen Pagodenbauten Parmentier führt übrigens den *Kalan* auf einen vorausgegangenen Holzbau zurück (Inventaire II, Ch II)

Der Urtempel in Kambodscha war eine primitive aus Steinplatten geschichtete und mit einer monolithen Sandsteinplatte bedeckte nach Osten orientierte Cella Aus diesem noch in ein paar Denkmälern erhaltenen Archetypus mit dem wohl auch der engverwandte *Kalan* der Tscham einsetzte und der auch in Südindien ursprünglich herrschte, bildete sich der Khmer



193 Typischer Tschamtempel (Kalan)
in Annam
(Nach H. Parmentier)

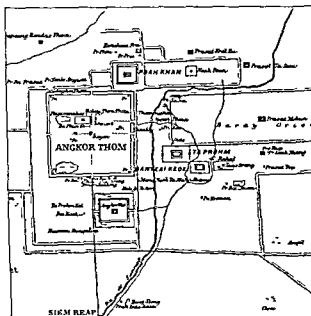


194 Typischer Tschamtempel (Kalan)
in Annam Schnitt
(Nach H. Parmentier)

tempel oder *Prasat* aus. Die *Prasat* sind meist quadratische, seltener rechteckige oder polygone Cellabauten von 3—8 m Seitenlänge. Das Licht kann nur durch das nach Westen orientierte Tor eindringen. Ein Holzplafond, getragen von einem vorkragenden Mauergesimse, bedeckte den Cellaraum, um die Wölbung zu verbergen. Diese Plafonds sind zwar heute durchwegs verschwunden, jedoch in Resten nachgewiesen. Der Raum verjüngt sich nach oben pyramidal durch vorkragende Ziegel- oder Steinschichten entweder stetig oder in drei Abschnitten (Abb. 184). Dementsprechend ist das Dach auch außen, sich in 4—5 Terrassen verjüngend, gebildet. Diese Tempel stehen auf einer Basis, die manchmal erhöht und über vier Treppen zugänglich ist. Ein Tor vermittelt den Zugang, die anderen Fassaden haben meist falsche Tore. Wurde ein solcher Prasat auf eine hohe Pyramidenterrasse gestellt, so nannte man solche Stufentempel *Prang*. Vereinzelte Ruinen solcher *Prangs* sind noch vorhanden.

Die *Prasats* erhielten häufig vestibulartige Vorbauten, ähnlich den indischen *Antarâlas*. Erst durch ihre Einstellung als Zentrum einer planmäßigen Anlage entstanden die großen Tempelanlagen, die zu T den Namen *Vât* führen. In diesen bildet der *Prasat* das zentrale Heiligtum, um das sich radial und konzentrisch ein System von Treppenanlagen und Galerien anordnet und in deren Hofe die Schatzhäuser und Bibliotheken eingebaut wurden. Die umlaufenden Galerien wurden in der Mitte jeder Seite mit Torbauten, *Gupuras* ausgestattet, die selbst wieder kleine Saalbauten bildeten. Dazu kamen noch die Priesterwohnungen, Pilgerasthäuser und *Sras* oder heilige Bassins.

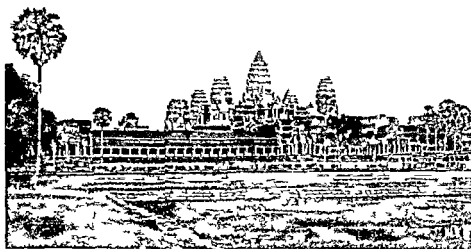
Diese Tempelanlagen sind entweder in einer Ebene gebaut wie Ta Prohm, Kedar und Pré Rup oder steigen terrassenmäßig an wie Phumânakas und Baphuon oder sie kombinieren beide Anordnungen wie Angkor Vat und Bayon. Die kleineren Tempel aber begnügen sich mit einer Reihung von drei bis fünf Cellatürmen oder *Prasats*, die im mittleren kulminieren und mit einer Mauer umfriedet sind.



195 Plan der alten Residenz von Kambodscha
Angkor Thom und der umgebenden Tempelanlagen
(Nach Lunet de Lajonquière)

Die Türme, welche die Sanktuarien und die Galeriekreuzungen krönen, haben quadratischen Grundriß mit Gehrungen in Plan und Aufbau. Die oberen Stockwerke wiederholen den Aufbau der unteren im verjüngten Maßstab, wie in ganz Indien. Die Spitzen der Türme sind mit spitz zulaufenden Kronen geschmückt, gleich den Götterfiguren. Abweichend von diesem Typus erhielten einige Türme eine anthropomorphisierende Ausschmückung mit Göttermasken, wahrscheinlich die Aspekte des Shiva, die nach den vier Kardinalpunkten blicken (Bayon in Angkor Thom), auch die Tortürme sind bisweilen mit solchen Masken geschmückt (Angkor Vat). Wahrscheinlich waren diese Türme und die Hauptteile der Bauten früher vergoldet und mit Malereien bedeckt, wovon nichts mehr erhalten ist. Doch zeugen die z. T. kilometerlangen Relieffresken, welche die Galeriewände der großen Tempel bedecken heute noch von der großartigen Dekorationskunst, die hier herrschte. Wie in Indien bilden auch hier die Sockel einen wichtigen dekorativen Bestandteil im Aufbau der Terrassen, Sanktuarien und Türme. Sie bestehen aus den Terrassen aus einer Folge von ornamentierten Plinthen, Wülsten und Kymen, die in auf- und absteigender Welle mit Lotusblattstüben geschmückt sind. Die Sockel der von Terrasse zu Terrasse führenden Treppen sind mit Löwen gekrönt und an den Ecken der Terrassen stehen Elefantentürme aus Stein. Die Sockel der Cellentürme (Sanktuarien) kulminieren in einer mittleren Doppellotuswelle von der die übrigen Profilierungen symmetrisch nach oben und unten angeordnet sind. Die Wände darüber sind mit Ornamentik überzogen und mit typisch wiederkehrenden Devatfiguren in Hochrelief geschmückt. Die Fenster sind meist mit eingestellten Kandelabern aus Stein, Ziegelfenster auch mit Ziegel vergittert. Dagegen waren die Eingänge mit Flügeltüren aus Holz geschlossen, die sich in Angeln drehten. Daneben werden auch falsche Türen und Fenster als Fassadenschmuck angebracht, die dann reliefmäßig dekoriert sind. Eine typisch wiederkehrende reiche Dekoration tragen die auf zwei Polygonen profilierten Pfeilern ruhenden Oberschwelen der Tore. Eine zentrale Gottheit mit seitlich ausstrahlenden Pflanzenranken. Darüber sind, manchmal auch in mehreren Stockwerken übereinander, mit Stupas umrahmte Giebfelder mit figuralen Gruppen angeordnet. Nagas und Garuda sind die Lieblingstiere für den plastischen Schmuck der Khmerbauten, in Relief und Freiplastik. Die Garuda werden häufig mit hochgestreckten Armen als Karyatiden verwendet (z. B. Elefantenterrasse in Angkor Thom, Abb. O. Z. II, S. 144).

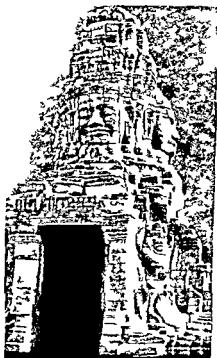
Die Ringmauern bestanden entweder aus Lehmziegeln und waren dann wohl mit Palisaden verkleidet oder aus Stein. Die beiden üblichen Steinsorten für die Tempel waren Sandstein und Laterit, daneben wurden gebrannte Ziegel, oft alle drei Materialien kombiniert verwendet. So hat z. B. Baksei Chang Krang bei Angkor Thom eine Basis aus Laterit, Plinthen und Tore aus Sandstein, die Mauern aus Ziegel. Ferner zog man Laterit für die Innenverkleidung vor, während der Sandstein für den skulpturalen Schmuck der Fassaden geeigneter war. Auch in den Ziegeltempeln sind die dekorierten Teile der Tore aus Sandstein. Die Wölbungen sind mit horizontalen Balken hergestellt und zwar mittels Projektionen, die keine größeren Spannungen möglich machen. Da die Breite solcher Räume auf 2–3 m beschränkt ist, wurden die Galerien oft zwei- bis dreischiffig erbaut. Die Dächer der Galerien folgen außen der inneren Krümmung und erscheinen daher als Tonnen. Die innere Oberfläche ist kaum behauen, weil die Gewölbe innen mit Holz verkleidet wurden. Die Bausteine sind ohne Mörtelverband geschichtet, nur stellenweise mit eisernen Klammern verbunden. Dafür wurden die Mauern meist mit Mörtelschicht verputzt, besonders die Ziegelmauern.



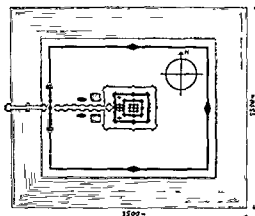
196 Tempel von Angkor Vät



197 Prah Pithu Kambodscha Süd Tempel
(Nordh. Marsh)



198 Banteai Kdei Kambodscha Süd
Nordh. Marsh Süd



199 Plan von Angkor Vát

buddhistischen Tempel Eine andere Gruppe liegt um den Tempel Beng Méaleá östlich von Angkor, Bantei Kedei, Prah Khmum und Phnom Chisor südlich vom heutigen Phnom Penh.

Die großen Tempelanlagen wie Bayon, Angkor Vát und Beng Méaleá stehen mit ihrer kristallinischen, symmetrischen, im krönenden zentralen Sanktuarium gipfelnden Anlagen einzig in der Welt da. Die äußere Galerie des Bayon mißt ca. 150 m im Quadrat, jene von Angkor Vát 200 x 230 m. Angkor Vát war als außerhalb der Stadt liegender Tempel noch von einer äußeren Ringmauer von ca. 700 x 900 m, endlich von einem 190 m breiten Wassergraben von 1300 x 1500 m umschlossen (Plan Abb. 199). Die Herstellung dieses künstlichen Sees, der nur den Zweck hatte, den heiligen Bezirk des Tempels gegen die profane Umgebung abzuschließen, soll allein an die hundert Jahre gebraucht haben. Die Baublöcke für diesen und alle anderen Tempel dieser Gruppe wurden um ca. 30 km entfernten Kulengebirge gebrochen und erst auf Walzen, dann auf dem Fluß herbeigeschafft. An der Westseite wird der Graben mit einem kreuzförmigen Straßendamm überbrückt, der architektonisch reich ausgestattet war. Die 18 m breite Toranlage durch die äußere Ringmauer in den Tempelbezirk besteht aus einem zentralen und zwei Seitentoren, zwei Galerien mit doppelten Säulenreihen und zwei diese Anlage flankierenden Flügeltoren. Die drei mittleren Tore waren mit Türmen gekrönt und nur über Stufen passierbar, daher mußten Wagen und Elefanten durch die Seitentore passieren. Je ein einfacheres Tor gab auch durch die drei anderen Seiten der Ringmauer Einlaß in den Tempelbezirk. Eine gemauerte, das umliegende Terrain um Menschenhöhe überragende Tempelstraße führte vom zentralen Haupttor zur äußeren Ringmauer des Tempels. Sie ist mit zwölf Treppen drei an jeder Seite versehen. Diese Straße war wie die Brücke mit Nágabalustraden geschmückt. Sie führt zwischen zwei kleinen Tempeln und zwei Teichen über eine Treppe zu einem mit Pfeilern umstellten großen Vorhof, von dem aus man in die erste Galerie gelangt. Damit ist die erste Stufe des Terrasstempels von Angkor Vát erreicht. Die Ost- und Westseite der Galerie mißt je zweihundert, die beiden anderen Seiten etwa zweihundert fünfzig Meter. Eine doppelte Reihe von vierseitigen Pfeilern stützt das Dach und die Wölbung der Veranda nach außen hin. Die Galerie läuft auf einer reich profilierten Sockelmauer, die sie über den Horizont des umgebenden Parks emporhebt. Die innere Mauer dieser neunhundert Meter langen Galerie nun ist mit Flachreliefs geschmückt. Illustrationen der Mythen des Mahábháráta und Rámáyana. Die Reliefs beginnen achtzig Zentimeter über dem Boden und sind etwa zwei Meter hoch. Die Reliefs der westlichen und nördlichen Galerie sowie die erste Hälfte der östlichen stellen Kämpfe dar. Die berühmte Butterung des Ozeans nimmt die zweite Hälfte der östlichen Galerie ein. Die südliche Galerie endlich zeigt zur Hälfte die Qualen der Hölle, zur anderen eine Defilierung von Fürsten und Krieger. Abb. 201 gibt eine Szene aus der Butterung des mythischen Milchmeeres, die im Rámáyana erzählt wird. Der als Quirl dienende Berg Mandara wird von Vishnu in Gestalt einer am Meeresgrunde ruhenden Riesenschnecke getragen, damit er sich nicht ein zweites Mal in die unterirdische Dämonenstadt Patála hinab bohrt. In Menschengestalt aber hält Vishnu mit ausgestreckten Armen die Schlange Vasuki, die als Seil dient und von einem Heer von Dämonen hin und hergezerrt wird. Dieses Spiel dauert schon zweitausend Jahre. Aus dem erzeugten Schaum sind bereits die Apsaras, die bezaubernden himmlischen Tänzerinnen geboren worden und führen über dem Ozean ihre Tänze auf. Als köstlichstes Produkt aber dieser kosmischen Gärung entstand

während die Nágas neben den Löwen etwa die Rolle der Flügeltiere im Assyrien und der Sphinxen in Ägypten spielen. So führten einst zu den Toren der Stadt Angkor Thom Chaussees mit Balustraden von Nágas, deren Körper sich von den Knien sitzender, zehn köpfiger Riesen erhoben. Reste von dieser Nágaaallee wurden im Dschungel gefunden. Diese mit ihrem Oberkörper steil emporragenden Nágakönige mit ihren fächerig ausgebreiteten sieben Häuptionen bilden den eindrucksvollsten plastischen Schmuck der Bauten von Kambodscha.

Die prächtigsten Baudenkmäler Kambodschas gruppieren sich um die Residenz der Blütezeit Angkor Thom (9—13 Jh.), deren Ruinen den einstigen Königs palast und den Großen Bayon umfassen, während rund um die Tempelruinen Ta Prohm, Angkor Vát, Bakheng usw. mit den verfallenen heiligen Teichen liegen. Nach Hunderten aber zählen die n. w. von Angkor dicht über das Land verstreuten kleineren brahmanischen und

der Unsterblichkeitstrank Amrita den sich nach vielen Kämpfen Vishnu sicherte. Die Szene ist meisterhaft gestaltet und gibt eine Vorstellung von der Reliefplastik der Khmertempel, die durchaus in diesem Flachreliefstil gehalten ist und sich durch Meisterung der aufgebotenen Massen, ihre Rhythmisierung und Kontrastierung mit riesenhafte[n] Gotterfiguren auszeichnet. Diese Reliefmalerei von Kambodscha hat vieles mit der altägyptischen, übrigens der einzigen mit der sie verglichen werden kann, gemeinsam, wie ja in der Gesamterscheinung der Khmerkunst mit ihren durch unterjochte Feinde erbauten Riestempeln altorientalische Geflogenheiten wieder aufleben. Zwischen der ersten und zweiten Galerie liegt ein quadratischer Galeriebau mit vier offenen Höfen mit Wasserbassins, der den Priestern als Wohnung gedient haben dürfte. Zwei kleine Tempel flankieren diesen Bau. Drei überwölbte Treppen führen von hier zur Galerie der zweiten Terrasse, die außerdem noch über elf Freitreppen erstiegen werden kann. Die Seiten der zweiten Galerie messen noch immer über hundert Meter. Die vier Ecken waren mit konischen Türmen gekrönt, die nur noch bis zur Hälfte erhalten sind. Die zweite Galerie entbehrt des Reliefschmuckes, zu dem es offenbar nicht mehr gekommen ist, birgt aber eine große Zahl von Porträtstatuen fürstlicher Persönlichkeiten in göttlicher Aufmachung, so daß man sie für Götterstatuen nehmen konnte.

Mangels jeglicher Inschriften sind sie nicht mehr identifizierbar. Der Hof der zweiten Terrasse ist im Gegensatz zur ersten mit Sandsteinplatten gepflastert. Zwei kleine Gebäude flankieren auch hier den Zugang zur dritten Terrasse, die auf einem dreizehn Meter hohen ebenfalls reich profilierten und geschmückten Sockelbau liegt. Zwölf Treppen leiten empor, aber nur die mittlere westliche Treppe in der Hauptachse ist für die Besteigung gebaut. Auch diese mit sehr hohen Stufen, die anderen sind zu steil und hochstufig, gleichsam nur Zählstiegen, denn alle Zahlen der Glieder dieser Tempel sind hochbedeutungsvoll. Die Rampen der Stiegen waren mit Löwen geschmückt. Das dritte und letzte Stockwerk ist eine quadratische Terrasse, deren Galerie vier Türme und vier Tore hat, von denen wiederum je eine Galerie zum zentralen Sanktuarium, dem neunten Turm führt, der als der wichtigste auch der größte ist und dessen Höhe vom Erdboden gemessen sechsundsechzig Meter beträgt. Das Sanktuarium ist ein nach den vier Kardinalpunkten durch Tore offener dunkler Raum ohne Schmuck, in dem einst das Gottesbild stand. Als Erbauer des allein Ansehen nach dem Vishnu geheiligten Tempel von Angkor Vät gilt der Pandit Divakara unter König Suryavarman II. (1122—1152), doch dauerte der nie ganz vollendete Ausbau bis zum Untergang der Dynastie fort.

Vom Bayon, der im Zentrum der Stadt Angkor Thom errichtet war, so daß seine Kuppel den Kreuzungspunkt der beiden Hauptstraßen krönte, und der als ältestes Bauwerk dieser Tempelgruppe gilt, sei nur erwähnt, daß auch seine Anlage dreigeschossig pyramidal, also jener von Angkor Vät ähnlich war. Sein Plan ist jedoch wie ein Blick auf den Grundriß lehrt (cf. Fergusson Ph. Spiers H. I. E. A. II Fig. 467), in der zweiten und dritten Etage viel komplizierter als jener von Angkor Vät und er ist mit seiner kristallinischen Architektonisierung aller Zahlenwerte bis einundzwanzig und dreunddreißig eines der interessantesten Bauwerke der asiatischen Kosmologie. Auch seine Gärten waren mit Reliefs geschmückt, und zwar die erste mit Kampfszenen und Bildern aus dem Privatleben der Kambodschaner, die zweite mit indischen Mythen. Das Sanktuarium im Zentrum der dritten Etage kommunizierte durch acht Torgänge mit der Außenwelt und barg ein Lingam. Dazu passen auch die Shivamasken, womit die Türme des Bayon geschmückt sind. Doch wurden hier auch viele andere Götter verehrt, wie man aus den zahlreichen Nischen schließen kann. Auch in seinen einzelnen Baugestalten



200 Kampf zwischen Göttern und Dämonen
Relief der ersten Galerie im Tempel von Angkor Vät



201 Die Butterung des Milchmeeres
Relief der ersten Galerie von Angkor Vät

birgt er wieder andere Kombinationen und Effekte als Angkor Vät. Das gleiche gilt von den anderen Tempeln insbesondere vom ebenfalls großen östlich von der Angkor Gruppe gelegenen Beng Mealeä

4 Birma

Birma ist das Land des Buddhismus par excellence, des fanatischen und mit Aberglauben bis an den Rand gefüllten Buddhismus, der dort seit seiner Einführung die schon in der Mauryaperiode stattgefunden haben durfte, bis heute die allein herrschende Religion geblieben ist. Freilich huldigt die beschränkt gutmütige Bevölkerung neben her einem eifrigen Gesterkult, der Nät Verehrung. Der Name „Birmanen“ wurde — ein pars pro toto — von einem der landsässigen Stämme auf das ganze Staatswesen übertragen. Die Kultur brachten zuerst Inder aus dem Gangesland in das obere Irrawaddytal, wo die Stadt Tagung entstand. Nach der Zerstörung dieses Reiches

durch von Norden hereinbrechende Schanvölker wurde von indischen Kolonisten ein zweites Reich gegründet mit der Residenz Pagan, die unweit von Tagung lag und als Alt Pagan vom späteren Pagan unterschieden wird. Auch diesem Reich machte ein Schan-Einfall ein Ende. Nachkommen der Dynastie gründeten darauf in (Alt)Prome am unteren Irrawaddy ein Reich. Von dort aus zogen Kolonisten stromaufwärts und gründeten um 500 n. Chr. (Neu)Pagan am mittleren Irrawaddy, das bald der Mittelpunkt des vereinigten Birma wurde, dem auch andere noch selbständige indische Kolonien wie Thaton, einverleibt wurden.

Pagan erlebte seine Blütezeit unter dem König Anoyāntaso (100–1052 n. Chr.) dem Ashoka von Birma, wie man ihn nennen könnte. Er maßte sich die Oberhoheit über alle Buddhisten an, sammelte in der ganzen buddhistischen Welt Reliquien, wobei er besonders nach einem Zahn Gautamas fahndete, unterwarf nicht willfährige Fürsten der Nachbarschaft und baute eine Pagode nach der anderen. Dabei hatte er, wie Th. H. Thomann hervorhebt, das für die kunsthistorische Wertung der birmanischen Kunst sehr beachtenswerte Bestreben

die Stüpen und Tempel im Stil des Ursprungslandes der Reliquie zu bauen, eine Neigung, die für seine Nachfolger zur Tradition wurde. Daraus würde sich die stilistische Mannigfaltigkeit der zahlreichen Bauten in Pagan erklären, eine in der Geschichte der religiösen Baukunst wohl nicht so einzigartige Erscheinung, wie Thomann (Pagan S. 14) meint, wohl aber eine höchst interessante Tatsache für die Kunstgeschichte, wenn sie einst so weit sein wird, aus den Ruinen der nachgeahmten Bauten von Pagan Rückschlüsse auf nicht mehr stehende Originalbauten der Ursprungsländer zu ziehen. Jedenfalls erklärt sich aus diesem Historismus der auffallende Zwiespalt vieler Paganbauten und ihrer plastischen Ausstattung, „das unbegreifliche Zusammenspiel einer strengen und jungen Bauform und einer bloß zierlichen, größtenteils schon abgelebten Plastik“, wie sie mir jüngst ein Besucher brieflich charakterisierte. Benoit verzeichnet auf seiner Karte Einflüsse aus Indien, Nepal, Tibet und Kambodscha. Phené Spiers greift bis auf Babylonien zurück, was freilich kaum ernst zu nehmen ist. Mit dem Mongoleneinfall 1279 oder 1284 erreichte die produktive Bautätigkeit von Pagan wohl ihr Ende, abgesehen von späteren Restaurationen einiger bis heute verehrter Tempel. Bis dahin sollen an die zweitausend religiöse Bauten in Pagan errichtet worden sein.



202. Überbauter Stupa in Pagan
(Nach Th. H. Thomann)

Die Baudenkmäler von Birma verteilen sich auf Alt Prome (1–8 Jh.), (Neu-)Pagan (9 bis 13 Jh.), von den Ruinen des älteren Pagan ist noch ebenso wenig bekannt wie vom Tagung des 1 Jh.), Sagaing, Pegu, Rangun und Neu Prome (ab 16 Jh.).

Als Bautypen sind zu unterscheiden die Pagoden (birm. *Payā*), wie alle Stupen und Tempel von Europäern schlechthin genannt werden, ferner die *Kyaung* (Kloster), *Kala Kyaung* (Fremdenklöster), *Tazaung* (Schreine), *Zaats* (Rasthäuser) und *Thein* (Ordinationshallen). Davon interessieren uns kunstgeschichtlich in erster Linie die „Pagoden“, die nur ihrem Zweck, nicht der Gestalt nach in vier Klassen eingeteilt werden. 1 Die *Datu*-Pagoden für Reliquien von Buddha oder Heiligen, 2 die *Paribanga*-Pagoden für die acht Gebrauchsgegenstände eines Buddha oder Heiligen, 3 die *Dama* Pagoden für die heiligen Bücher und Schriften, 4 die *U-deskazedu*-Pagoden, kurz *Tschedis* zur Aufbewahrung goldener und silberner Buddha Bilder und von Modellen berühmter Pagoden. Die meisten Pagoden Birmas dienen diesem Zweck. Diese „Pagoden“ unterscheiden sich aber auch gestaltlich wesentlich voneinander einerseits in die raumlosen Stüpen mit mehreren Terrassen und glockenförmigem Oberbau, die rechtmäßig *Tschedis* genannt werden, wenn sie Buddha Bilder bewahren, und in die Tempel, Bauten von quadratischem Grundriß, mit massivem Kern, Cellanischen, gewölbten Korridoren und vier Vorhallen im



203 Myithaku Pagode in Pagan
(Nach Th. H. Thomann)



204 Schwe-Zigon Pagode in Pagan
(Nach Th. H. Thomann)

Achsenkreuz Kleinere Bauten dieser Art entbehren der Korridore. Die Wände sind mit Fresken und Reliefs geschmückt. Ihre Dächer sind terrassenmäßig pyramidal und mit nordindischen Shikharas gekrönt. Wie weit die Ruinen von Stupa Pagoden in Prome zurückreichen, ist im W vorläufig noch unbestimmt. Sie haben die spitzovale Gestalt von Zuckerhuten, sind ausnahmsweise auch zylindrisch. In der Nähe von Pagan wird die *Phu Paya*, ein ovoider Stupa ceylonesischer Art als einer der ältesten in das 7. Jh. datiert (Thomann, Abb. 53). In der Stadt Pagan haben die ältesten Dagobs ebenfalls ceylonesische Gestalt, eine Nachahmung, die angesichts des oben erwähnten Brauches, der wahrscheinlich weit zurückreicht und der Rolle Ceylons im frühen Buddhismus Birmas, naheliegt. Die eigentliche Evolution des monumentalen Stüpenbaues in Birma setzt aber erst mit König Anoyahitso (1010—1052) ein, der u. a. den ersten Bau des *Schwe-Zigon* durchführte und damit in Pagan jene Monumentalgestalt der Stupa Pagode schuf, die hier heimisch wurde und sich weiter entwickelte. Schon unter seinem Nachfolger wurde sie überbaut und erhielt ihre heutige Gestalt. Der Bau steigt in drei quadratischen Stufen, Terrassen, die durch mittlere Treppen mit Portalen verbunden sind, auf. Die nächsten Terrassen führen über das Achteck zum Rund und dienen der mächtigen, kronenden Glocke als Basis. In die Terrassenbrüstungen sind grün glasierte Relieffiesen eingemauert. Die Ecken der dritten Terrasse sind mit glockenförmigen Stüpas gekrönt. Die zweihundert Jahre jüngere *Mingalaitsheli* Pagode hat die gleiche Gestalt wie die Schwe-Zigon. Sie ist 1274 datiert und die Inschrift besagt, daß der Stifter, König Narathihapade, mit Gold- und Silberstatuetten des königlichen Hofes

eine 40 cm hohe Statue des Gautama Buddha aus massivem Silber einmauern ließ. Fünf Jahre später, 1279, machte der Mongoleneinfall dem Reich ein Ende. Die weitere Entwicklung dieses Riesenpagodentypus erfolgte erst viel später im neuen Prome, Pegu und Rangun. Da entstanden durch Verschleifung des viereckig stufenförmigen Unterbaues mit dem gekrümmten Oberbau Pagoden wie der *Schwe Maudau* in Pegu, der schon mit achteckiger Basis beginnt und die im Kreise aufsteigenden Stufen dem Ganzen so unterordnet, daß sie nur mehr wie Profile wirken und der Bau die Gestalt einer vom Boden



205 Shwe Dagon Pagode in Rangun
(Nach Th. H. Thomann)

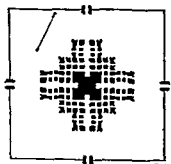
aufsteigenden Riesenglocke erhielt, die mit einem reich profilierten Hti gekrönt ist. Aus dem früheren Glockenstupa auf pyramidalem Unterbau ist ein „reich gedrehter Rotationskörper entstanden, dessen Grundform sich als ein Kegel mit konkaver Erzeugung definieren ließe“ (Hoenig). Bauten dieser Art gibt es in großer Zahl und in allen Größen, von kleinen Votivstupen angefangen bis zu Höfen von gotischen Kathedralen. Die äußere Ausstattung nimmt an Pracht mit der ihnen von Priesterschaft und Volk zugeschriebenen Heiligkeit zu. Die Shwe Maudau Pagode ist verguldet, ebenso die *Schwe Dagon Pagode* in Rangun, das größte buddhistische Heiligtum Hinterindiens (Abb. 205). Diese Pagoden haben meist einen sehr alten Kern, der immer wieder überbaut wurde, so daß ihre heutige Gestalt nicht über das 18. Jh. zurückreicht.

Auch der birmanische Tempel hat alle Größen von der reichgeschmückten Kapelle bis zu kathedralenartigen Kolossalbauten. Die Gruppe der *Myint tha ku* Pagoden in Pagan z. B. sind quadratisch kreuzförmige Cellabauten aus Ziegeln mit Gehrungen und Dagobkuppeln (Abb. 203). Die Fassaden sind mit Pilastern geschmückt, die mit Zwergdagobs gekrönt waren. Die Giebelung der Portale wurde mit Schlangen und Drachenleibern hergestellt wie in Angkor und Ayutthia. Die Zellen sind mit Fresken ausgestattet. Von den mit „Buddhamuster“ tapetenartig bemalten Wänden sind Felder mit mythischen Darstellungen ausgespart. Malerischen Schmuck in indischer Technik zeigen übrigens die meisten Tempel von Pagan, ihre Beliebtheit läßt auf ihre einstige Häufigkeit im Mutterlande schließen. Von diesen kleinen, oft phantastisch reichgezierten Kapellen bis zu den großen Tempeln gibt es zahlreiche Zwischenstufen, die jedoch den gleichen Typus zeigen. Der schönste der großen Pagan Tempel ist der heute noch vielbesuchte Ananda, der 1058–1067 unter König Kyan Yi tha errichtet wurde (Abb. 206–9).

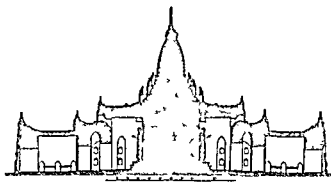


206 Ananda Tempel in Pagan
(Nach Th. H. Thomann)

Aus Ziegeln erbaut, hat er quadratischen Grundriß mit vier Vorhallen im Achsenkreuz. Der Kern ist massiv und hat vier Cellenischen, um ihn laufen gewölbte Gänge, die nach außen mit zweigeschossigen Fensterfassaden von 12 m Höhe abgeschlossen sind. Die vier vorspringenden Vorhallen sind etwas niedriger. Über dem Mittelbau erheben sich sechs verjüngende Terrassen, deren letzte mit einem Shikhara gekrönt ist, der in eine vergoldete Hitzspitze übergeht. Die Ecken der Terrassen sind mit sitzenden Buddhas und Löwen ausgestattet. Auch die Giebel der Vorhallen sind dicht mit Löwen besetzt, die als Tempelwächter fungieren. Dazu kommen zuseiten der Eingänge und am Shikhara Nischen mit sitzenden Buddhas und die reiche Ornamentik der Portale. Giebel und Fensterrahmen. In den vier durch Tikhholzportale verschlossenen Cellenischen steht je eine gegen 10 m hohe Kolossalstatue der vier in dieser Weltperiode erschienenen Buddhas: Krakutschanda, Kanakamuni, Käschyapa und Gautama mit seinen beiden Jüngern. Davon ist Käschyapa aus Bronze, die übrigen aus verschiedenen Hölzern hergestellt. Eine von oben kommende unsichtbare Lichtquelle hebt Kopf und Schultern dieser im Halbdunkel



207 Grundriß des Ananda Tempels
in Pagan (Nach Th. H. Thomann)



208 Ananda Tempel in Pagan Schnitt

stehenden Riesenbuddhas in volles Tageslicht so daß sie in strahlen dem Glanze leuchten (Abb. 209). Die Korridore sind mit zahlreichen Reliefs aus Stein und Holz geschmückt die Gottheiten Dämonen Höllenbilder Krieger Tänzer mythische Vogel und Tiergestalten darstellen und indischen Künstlern zugeschrieben werden. In der inneren Galerie illustrieren achtzig Hochreliefs das Leben Buddhas nach dem Pāli Avidurendana Text (cf. Seidenstücker Die Buddha legende in den Skulpturen des Ananda Tempels zu Pagan I. Jahrb. Hamburg Wiss. Anst. XXXII 1916 9 Beiheft). Reicht diese (bei Thomann Pagan z. T. abgebildete) späte Plastik auch nicht entfernt an die Reliefplastik des Borobudur heran so sind sie doch durch rhythmisch feierliche Komposition und erlebte religiöse Inbrunst ausgezeichnet. Bemerkenswert sind auch die zahlreichen glasierten Tonreliefs mit Dschatakadarstellungen, mit denen das Äußere des Tempels geschmückt ist. Diese im indischen Kunstkreis seltene Ausstattung der Fassaden mit Fliesenkeramik war in Pagan typisch und wurde zum Schmuck der Terrassenstirnseiten meistens verwendet. Aber auch der ganze Tempelbau des Ananda ist eigenartig und unindisch aber nicht etwa einzigartig sondern wie die ähnliche *Da ma yan pyi* Pagode und mehrere andere Tempel beweisen, typisch für diese Gruppe.

Die Klöster (*Kyaung*) zeigen mehrere Gestalten da hier verschiedene Einflüsse maßgebend wurden. Der älteste Haupttypus hat immer wieder ein gemauertes Cellahaus an das jetzt verschwundene Holzhäuser angebaut waren in denen die Mönche wohnten. Das Cellahaus von kubischer Gestalt birgt eine Cella in zwei Stockwerken, die von einer gewölbten Galerie umgeben ist. Der Prior wohnte wahrscheinlich im Cellahaus während in den anstoßenden Holzhäusern außer den Mönchswohnungen auch der Versammlungssaal und andere gemeinsame Räume lagen. Das Cellahaus mit seinem doppelten Mauerviereck erinnert an die ebenso gebauten Zellatempel in Chotscho im Tarimbecken, die ebenfalls von Mönchen umwohnt waren. Aber auch der uns von Indien her vertraute Vihāratyp mit offenem Hof (vgl. Abb. 46) kommt in Birma vor (vgl. Beylié c. Fig. 279). Die neueren Klöster sind ganz aus Holz gebaut und stehen auf Tikhholzpfählen. Den rechteckigen Kyaung umgibt eine Veranda, zu welcher an den vier Seiten ziegelgemauerte mit Stuckornamenten gezielte Treppen führen. Der Bau ist in mehrere Räume eingeteilt deren einer die Buddhastatue birgt. Über diese ragt ein 3—5—7stöckiger Turm mit Metallkuppel. Das ganze klingt an die chinesischen Tempelklöster an. Die Gebäude sind überreich mit Schnitzereien geschmückt.

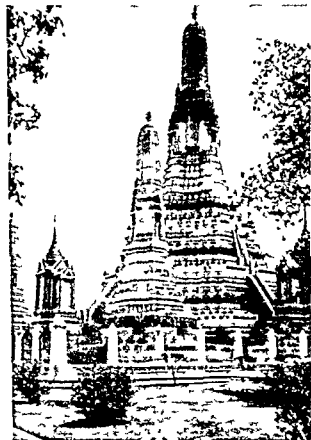
Die *Theins* oder Ordinationshäuser sind wie die *Tschaityas* oder Kirchen oblonge Gebäude mit drei Schiffen. Die Schiffe sind durch Rundbogenarkadenwände geteilt. Das Hauptschiff ist höher als die Seitenschiffe. Nur die Fenster fehlen. Sehr eigenartig ist ferner die heilige Bibliothek der *Pitaka Tai* in Pagan den der Bau lustige Anoyahtha aufführte um die in Thaton erbeuteten buddhistischen Schriften aufzubewahren. Ein quadratisches Haus mit vier gewölbten Korridoren um das zentrale Zimmer über der Cella. Entsprechend der inneren Teilung steigt das Dach in fünf Geschossen pyramidal in die Höhe. Auch dieser Bau war eine Kopie der alten Bibliothek in Thaton.

5 Siam und Laos

Die Ahnen der heutigen herrschenden Bevölkerung von Siam sind Thai (freie) Stämme, die, von den Chinesen bedrängt, vom Norden her in die Flußtäler des Mekong und Menam einzogen. Als ältestes Königreich entstand Sukothai mit der Hauptstadt Savankolok im 2. Jh.



209 Riesenbuddha im Ananda Tempel in Pagan. (Nach Th. H. Thomann)



210 Großer Pra Prang im Vât Arun Bangkok
(nach K. Döhrling)

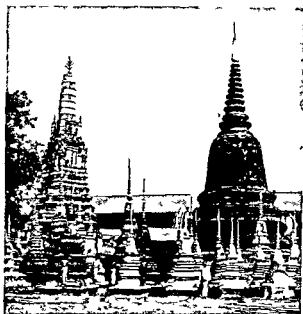
v. Chr., dem sich andere Fürstentümer als Vasallenstaaten angliederten. Diesen Eroberern des nördlichen Siam den Laoten, folgten nach 1300 andere Thastämme und gründeten im Süden das Reich von Ayuthia, das sich bald über das heutige Siam und das nördliche Kambodscha ausbreitete. Nachdem auch das Reich von Ayuthia nach vierhundertjähriger Blütezeit im Krieg gegen Birma zerfallen war, wurde Bangkok die Hauptstadt, wo seit 1782 die neue Dynastie herrscht.

Wie Birma ist auch Siam seit historischer Zeit ein fast ausschließlich buddhistisches Land, in dem großer Glaubenseifer herrscht. Der älteste Sakralbautypus scheint der aus Kambodscha übernommene *Prang* gewesen zu sein, der sich zum beliebten *Pra Prang* entwickelte, dem heute verbreitetsten religiösen Zierbau Siams (Abb. 210). Ihm gesellte sich der aus den westlichen indischen Provinzen übernommene *Stûpa*, aus dem der mehr heilig gebliebene *Pra Tschedi* (*Chedi*) wurde (Abb. 211 rechts). Der markante Unterschied zwischen *Tschedi* und *Prang* ist die Krönung. Die *Tschedis* sind stets mit einem glockenförmigen *Stûpa*, die *Prangs* stets mit einem *Shikhara* gekrönt.

Der siamesische Tempel oder *Vât* setzt sich zusammen aus einem Haupttempel (*bôt*) und einem Nebentempel (*vihan*), denen sich meist ein *Pra* (d. i. „erhabener“) *Tschedi* gesellt. Dazu kommen Pilgerhallen und außerhalb der Mauern die Siedlung der Mönche. *Bôt* und *Vihan* sind oblonge ein- oder mehrschiffige Hallenbauten, meist mit umlaufender Säulengalerie und mit mehrteiligem Satteldach eingedeckt (Abb. 212). Am Westende der Tempelhallen ist stets eine Buddhafigur aufgestellt. Zur Ausstattung der Tempel gehören ferner die acht ihn umgebenden Grenzsteine *Bai Sema*, Tabernakelpfeiler mit geisterbeschworenen Steintafeln (Abb. 214). Die Gehäuse der *Bai Sema* erscheinen in verschiedenen meist sehr zierlichen Gestalten. Zu reicheren Tempelanlagen gehören auch die *Pra Ra Bieng*, Wandelhallen, die an einer Seite mit einer Wand abgeschlossen sind und ähnlich den Galerien in Kambodscha den Tempel häufig an allen vier Seiten um und ihn so von der Außenwelt abschließen. In diesen Wandelhallen sind meist lange Reihen völlig gleicher sitzender Buddhas aufgestellt (Abb. 215). Zum Schmuck der siamesischen Tempelplätze und

Friedhöfe gehören neben den architektonisch gefaßten Baumen, diesen altindischen Verehrungsobjekten der Buddhisten, auch die *Kot Tschedis* monumentalisierte Aschenurnen die mit ihren Gehrungen, ihren Pyramidendachern mit den Flammenakroterien und mit ihren hohen Spitzen feierlich wirken

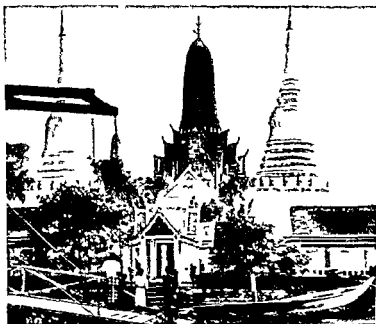
Die weithin sichtbaren Wahrzeichen der siamesischen Tempel aber, ja der Städte überhaupt, sind die oben erwähnten Pra Prangs und Pra Tschedis, die ein unserem gotischen vergleichbarer Drang in die Höhe trieb, so daß sie wie unsere Kirchtürme wirken. Der Pra Tschedi dient bis heute als Aufbewahrungsort für Reliquien und Andenken an Buddha, von heiligen Schriften und als Grabmal für Könige und Priester, schließlich für jeden guten Buddhisten, der Geld hat. So entstanden Friedhöfe mit zahlreichen Pra Tschedis. Ihre



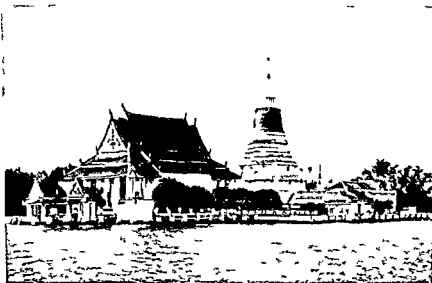
211 Friedhof im Vât Thuk Bangkok
(nach K. Döring)

Ihre dekorative Wirkung wird durch farbige Fliesenverkleidung, Porzellan und Goldmosaik erhöht. Der Pra Prang diente ursprünglich auch in Siam, wo es brahmanische Einschläge gab, als Tempelcella, wurde dann als buddhistischer Reliquienbehälter verwendet, bis aus der Cella ein Massiv mit Nischen wurde, in die vier Buddhasstatuen eingestellt wurden. Die Stiegen, die ursprünglich bis zur Cella führten, reichen an neueren Bauten, wie Abb. 210 zeigt, nur mehr bis zur halben Höhe, da der Bau seine praktische Bedeutung verloren hat und nur als religiöser Denkmalsbau und Grabbau dient. Durch die engen Gehrungen, die dem Bau Tempo, Grazie und lebhaftige Lichteffekte verleihen, und durch die farbige Ausstattung wirken die Pra Prangs besonders prächtig und lösen einen überirdisch erscheinenden Zauber aus. Sie gehören wohl zu den vollendetsten, weil völlig reif gewordenen Schöpfungen der hinterindischen Baukunst.

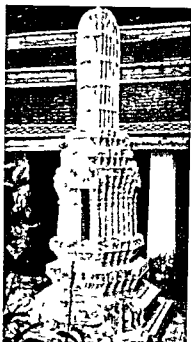
Die siamesische Plastik blickt auf eine lange Geschichte zurück. Die ältesten Funde aus den ersten Jahrhunderten u. A. kommen in Prapatom im oberen Menamtal zu Tage: Tschakras (Räder) und Reliefbruchstücke aus Stein aus der Gupta-Periode; überlebensgroße vergoldete Buddhas aus Stein und zahlreiche Stucktorsoe, Köpfe und Tonreliefs. In Alt Sukothis gewann die Bronzeplastik an Bedeutung, die dann in den Reichen Sukothis Savankolok (750—1700), Pitsanulok Lophuri (1000—1350) und Ayuthia (1350—1700) ihren Ablauf nimmt. Sie umfaßt wenige Buddhatypen, die immer wiederholt werden, wie der sitzende Buddha mit dem erdbeschworenden Mudra und der in Siam und Birma so beliebte stehende Buddha mit einer oder beiden erhobenen Handflächen. Die verschiedenen symbolische Bedeutung haben (Abb. 209). Wenn auch zumeist von durchschnittlichem Kunstwert, wirken diese Andachtsbilder durch ihre Abgeklärtheit und Ruhe oft stärker als indische oder ostasiatische Statuen.



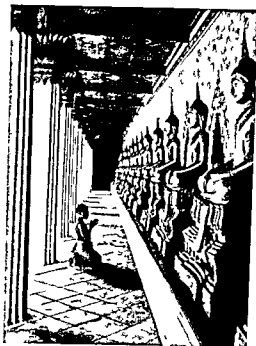
212 Wat Phlailai at In Bangkok



213 Pra Tchedi Klang Nam im Menamström
(Nach K. Döhreng)



214 Phra Prang als Bai Sema Tabernakel im Vat Sampheng, Bangkok
(Nach K. Döhning)



215 Inneres der Phra Ra bieng des Vat Suthat Bangkok (Nach K. Döhning)

Literaturverzeichnis

Allgemeine Literatur Hdb v Fergusson Burgess Phené Spiers History of Indian and Eastern Architecture zit H I E A V A Smith F Benoit L'architecture L'Orient medieval et moderne (Manuels d'hist de l'art, H Laurens Paris 1 12) Général L. de Beylié L'architecture Hindoue en Extrême-Orient (Paris Leroux 1907) O Höver Indische Kunst (Jedermanns Bücherei, F Hirt Breslau 1923)

Ceylon Arch Surv Reports pass, Tennent Ceylon 2 Bde Bell, Anurādhapura and the North Central Prov 7th Progr Rep (XII 1890) Burl Mag 1920 Guide to Colombo Museum

Java Karl With Java (Folkwang Verlag 1920) daselbst S 161 f ausführliches Lit.-Verz, A Hoenig Das Formproblem des Borobudur (M Nijhoff Haag 1924)

Kambodscha und Tschampa Lunet de Lajonquière, Inventaire descriptif des Monuments du Cambodge (Paris C. Léroux 1902 3 Bde u Atlas), daselbst Verz der Spezialliteratur f die einzelnen Denkmäler, L. Fournereau et J Porcher Les ruines d'Angkor (E Léroux 1890), G Groslier Arts et Archéologie Khmers Fasc I (A Challamel 1921) ders, Recherches sur les Cambodgiens (Paris Challamel 1921) J Commaillé Angkor, O 2 II H Parmentier Inventaire descriptif des Monuments Chams de l'Annam, 2 Bde u Tafelband (Paris Léroux 1909) J Leuba Les Chams et leur art (Brüssel v Oest 1923), H Parmentier, Les sculptures Chames au Musée Tourane Ars Asiatica IV (v Oest 1922)

Birma Général de Beylié Promé et Samarra Voyage Archéol en Birmanie et en Mésopotamie (Paris, Leroux 1907) Th H Thomann, Pagan Ein Jahrtausend buddhistischer Tempelkunst (W Seifert, Heilbronn 1923)

Siam K Döhning Buddhistische Tempelanlagen in Siam, 3 Bde (Berlin 1920) mit Litt.-Verz 1 S 286 f ders Siam 2 Bde Folkwang Verlag 1923 O Müller München) E A Voretzsch, Ueber altbuddhistische Plastik in Siam O Z V/VI, A Salmony Sculpture in Siam (London 1925)

Schlußbetrachtung

Der beschränkte Umfang des Buches verbietet eine allseitige systematische Bearbeitung des gegebenen Stoffes der in erster Linie wenn auch z. T. auf das knappste vorgeführt werden mußte. Auf Symbolik und Ikonographie konnten nur gelegentlich Streiflichter geworfen werden. Ihre systematische Bearbeitung ginge ja auch über den Rahmen dieses Handbuches hinaus. Über die Form der Baukunst wurde das Wichtigste gesagt (106 ff.). Dagegen erfordern Gestalten und Form der Plastik und Malerei noch eine kurze Betrachtung.

Der europäische Beschauer der indischen Plastik darf nie vergessen, daß sein nach äußeren Gesichtspunkten mehr oder weniger geschulter Beschauerstandpunkt dem indischen Kunstwerk nie gerecht werden kann. In ihrer tieferen Bedeutung ist die indische Gotterdarstellung nur dem Eingeweihten verständlich und die Initiationschlüssel sind durch die offizielle Wissenschaft nicht beziehungbar. Der an die tatsächliche Erscheinung des Menschen dieses Planeten gebundene Anthropomorphismus der europäischen Kunst ist uns so in Fleisch und Blut übergegangen, daß wir über ein gewisses Befremden angesichts des transzendentalen Anthropomorphismus der Inder schwer hinwegkommen. Wie die Religion so ist auch die indische Plastik ein Mysterenkult, Darstellung höherer Kräfte, nicht persönlich gedachter Gottheiten und Darstellung der Gottesvereinigung. Viele Europäer fühlen sich zwar heute zu dieser, mysteriösen Kunst rein gefühlsmäßig gleichsam atavistisch hingezogen, können sie aber



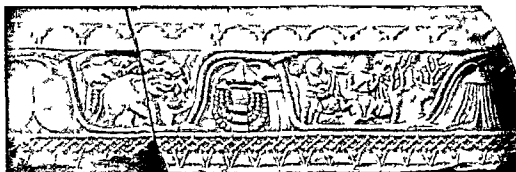
— ebensowenig wie die altchristliche — in ihrer tieferen Bedeutung verstehen, denn sie haben die Schlüssel zu den Toren die zur Gottheit führen längst verloren. Die griechische Plastik war nach auswärts gekehrt, der griechische Mystizismus wurde — so groß seine Rolle im religiösen Leben der Griechen war — nicht dargestellt. Die indische Plastik ist dagegen eine einwärts gekehrte Ausdruck innerer geistiger Vorgänge. Symbol oft auch dann wenn sie uns sehr sinnlich erscheint. Erst mit der indischen Plastik geht uns eine Ahnung von asiatischer Gotteseinstellung auf, wenn wir umstände sind uns selbst auf sie einzustellen. Daß diese übrigens in ihren letzten und höchsten Äußerungen mit der europäischen eins ist, beweist der Ausdruck gottwärts gerichteter Liebe in der Bronze des Sundāra Mūrti Svāmi (Abb. 158), der in höchsten europäischen Kunstwerken wie im Christus der Transfiguration Raffaels und in der Maria der Himmelfahrt Tizians auch erreicht ist.

Diese Esoterik der gestaltenden Idee hinderte die Inder jedoch nicht an der Erreichung einer Plastizität, die unser formales Empfinden

direkt anspricht und daher auch bei uns leichter Verstandnis findet als die Gestalten an sich. Hier setzt die andere Seite der indischen Schöpferkraft ein, die dem Leben naher steht und der abstrakten gestaltenden Idee nun ihr eigenes Leben gibt. Während die Griechen Renaissance und Barockkünstler ihren Gestalten nur durch die Darstellung der Muskulatur Leben verleihen konnten, suchten die Inder das Leben des Kunstwerkes aus der Vorstellung der Lebensquelle des Blutkreislaufes heraus zu gestalten. Die indische Kunst läßt Muskel und Knochen verschwinden zu gunsten einer ununterbrochenen Rundung und Glätte aller Glieder, durch die das Leben hemmungslos fluten kann (vgl. St. Kramrisch, *The expressiveness of Indian art*, Journ. of the University of Calcutta Vol. IX). Dem Muskelmanierismus der europäischen Kunst steht hier oft ein Manierismus hanenhaft kriechender, entspannter Glieder gegenüber. Im Gegensatz zur wissenschaftlich konstruierten „Anatomie“ bildet die erfüllte Lebenskraft die Grundlage indischer Körperbildung. So fand der Inder seinen Weg über die naturalistische Individualform des menschlichen Körpers hinaus zu einer abstrakteren, aber essentielleren. Die europäischen Gestalten täuschen dem Beschauer durch die Dynamik ihrer meist vergewaltigten Glieder und durch das Pathos ihrer Gesten ein inneres Leben vor, während in den indischen das Leben im ewig gleichen Kreislauf durch den Körper zu fließen scheint, entsprechend dem in sich und Gott ruhenden, serenem Geisteszustand ihrer Menschen. Die indische Plastik besitzt, was der europäischen völlig fehlt, Plastizität der Form. Diese Plastizität ist nichts anderes als ein konsequentes Ergebnis der künstlerischen Einstellung. Im Gegensatz zum europäischen Künstler, der das Kunstwerk auf spekulativem Weg mit dem Verstande konzipiert, erschaut es der Inder in der Konzentration. In dieser erreicht er einen Transzustand, in dem er sein eigenes Körpergefühl verliert und sich mit dem Gegenstande seiner Konzeption identifiziert oder ihn visionär erschaut. Es braucht kaum gesagt zu werden, daß es dafür bestimmte yogistische Methoden gibt. Daher runden und wolben, dehnen und spannen sich die Formen gleichsam von innen heraus. Aus dieser Einfühlung in das darzustellende Objekt bis zur Identifizierung mit ihm bei Aufhebung des Ichbewußtseins erklärt sich die unmittelbar überzeugende Lebendigkeit der vom indischen Bildhauer und Maler dargestellten Menschen und Tiere. Man vergleiche etwa den Panathenaeon-Fries mit den Friesen des Borobodur, um die Polarität der klassisch-europäischen und der indischen Konzeption zu erfassen. Die Trimurti in Elephanta schwillt wie eine Vision aus dem Fels heraus (Abb. 151). Trotz ihrer menschlichen Formen ist sie ein übermenschliches Bildwerk, das der Gottheit gleich ins Riesenhafte weiter zu wachsen scheint, um schließlich kosmische Dimensionen anzunehmen, wie Vischnu in Ardschunas Vision in der Bhagavatgita (11. Gesang).



217 Devata Tschulakoka vom
Zaun des Stupa in Bharhut
(nach Cunningham.)



218 Fries vom Kopfbalken des Zaunes von Bharhut. (Nach Cunningham)

Diese Plastizität erstreckt sich auch auf die Malerei: deren Kompositionen nach den gleichen Grundsätzen konzipiert werden wie jene der Plastik (vgl. Mohendra Nath Dutt: Dissertation on Painting Calcutta 1922). Die Gestalten der Adschantafresken sind durchaus plastisch gerundet. Felsen und Mauern kubisch verraumlicht, die Pflanzen allseitig gekrümmt (Abb. 165—169). In der Plastizität ist also die Form des indischen Naturalismus begründet, der im Gegensatz zum europäischen schöpferisch ist, weil er die Frucht eines inneren Erlebens der Natur ist. Durch sie erreicht der Inder die bewundernswerte, von der europäischen Kunst nie erreichte, saft und kraftvolle Lebensfülle seiner Tiere und Pflanzen (Abb. 159ff.). Daraus erklärt sich aber auch das Fehlen der Landschaft in der bodenständig indischen Kunst. Denn nicht der Anblick der Natur bewegt die indische Schöpferkraft, sondern das Wirken der Naturkräfte selbst. Die indische Kunst bringt daher die der Natur innewohnende Kraft zum Ausdruck, nicht die Ähnlichkeit der Formen. Und auf diese Weise drückt jede einzelne Kunstform den Geist der ganzen Natur aus. Schöpferkraft und Natur haben in der indischen Kunst einen eigenartigen Bund geschlossen. Die Kunst setzte die Natur fort und sublimierte sie durch ihre Schöpferkraft. Dieser Prozeß ist notwendigerweise von einer Weiterentwicklung der Naturgestalten begleitet (Kramsch I c). Eines der für das Antlitz der indischen Kunst einschneidendsten Resultate dieses Prozesses war die Vielgliedrigkeit. Eben weil die Menschen im Leben nicht mehr als zwei Arme haben, bekamen die Götter deren mehrere, denn die Natur erschafft keine Götter, die Kunst aber soll über die Natur hinaus gehen. Wurden zu diesem Zweck schon in der ägyptischen und



219 Fries vom Kopfbalken des Zaunes von Bharhut. (Nach Cunningham)



220 Kurunga Miga Dschâtaka aus Bharhut
(Nach Cunningham)

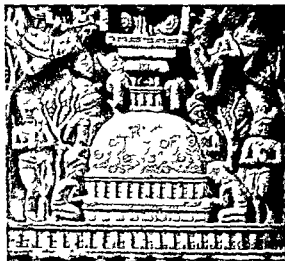


221 Reliefmedallion mit Affenscene aus Bharhut
(Nach Cunningham)

assyrischen Kunst Mensch und Tier zu göttlichen Gestalten kombiniert so schufen die Inder die Vielhedrigkeit. Der ägypto-assyrische Gott ist eine mythische Mischung der indische eine neue Kreation. Man sollte glauben daß der an Flugwesen, wie Engel, langst gewohnte europäische Beschauer auch über die Vielhedrigkeit als über etwas künstlerisch Selbstverständliches leicht hinauskommt, dem ist jedoch nicht so. Mit der Erhöhung der mechanischen Kapazität der Gottheit über den Menschen durch Flügel die ihr die Beherrschung des Luft- raumes zusichern, fand sich der europäische Beschauer als mit etwas im Tierreich schon Vor- gebildeten verstandesmäßig Begreiflichen viel leichter ab als mit der Darstellung der mannig- fachen spirituellen Energien der Gottheit durch die Vielhedrigkeit.

Die Entwicklung oder besser den Ablauf der indischen Kunst heute schon auch nur an- nähernd zu schildern, wie er in Wirklichkeit stattgefunden hat, ist mangels entsprechender Vorarbeiten noch nicht möglich. Welche Lücken noch auszufüllen sind, erhellt z. T. auch aus dem Texte dieses Buches, wo auf offene Probleme mehrfach hingewiesen wurde. Hier können nur einige Gesichtspunkte aufgezeigt werden.

Zur Erleichterung des Überblicks über jeden geschichtlichen Ablauf bedienen sich die Historiker der Periodisierung. Für die indische Kunst läßt sich vom religionsgeschichtlichen Standpunkt aus folgende Dreiteilung der Abfolge aufstellen: 1. die Kunst der vedischen Zeit, 2. die buddhistische Kunst, 3. die neubrahmanische Kunst. Von der vedischen Kunst sind keine unmittelbaren Denkmäler erhalten, da ihr Material vorwiegend Holz war. Trotzdem läßt sie sich auf Grund literarischer Überlieferungen und vor allem auf Grund ihres petrifizierten Weiter- lebens an den Felsfassaden der Tschalyas, sowie aus der Ausstattung der ältesten Stüpen rekon- struieren und zu einer recht klaren Vorstellung bringen (vgl. S. 88ff.). Aus den Folgen von Zäunen, Gittern, Gesimsen, Sonnenfenstern und Zinnen, mit welchen die Tschalyafassaden ornamental geschmückt sind (Abb. 22), spricht die patriarchalische Kunst der alten Inder mit ihrer tieferen Symbolik zu uns. Materialmäßig ganz im Holz, im Urmaterial der bauenden Menschheit wurzelnd,



222 Umwallung und Anbetung eines Stupa aus Bharhut
(nach Cunningham)

also aus organischen Elementen von triebhafter Eigengestalt erbaut, war diese Kunst selbst ein durchaus organisch primäres Gewächs, von der Urwuchsigkeit der Naturprodukte und so wie diese den kosmischen Gesetzen im höheren Sinn wieder symbolhaft freiwillig untertan. Eine Kunst voll von kosmischer Seelenhaftigkeit, also von dem was wir „Inhalt“ zu nennen pflegen, Erguß nicht einer Einzelseele, sondern eines ehrfurchtig seiner umgebenden Natur verhafteten, diese vergottlichenden Volkes. Denn wo könnte man mehr „Inhalt“ suchen als hier, wo jeder Zaun die göttliche Dreieit, jedes Sonnenfenster den Sonnengott, die Zinnen das göttliche Feuer verkünden, ob sie nun vedisch-brahmanisch oder buddhistisch ausgelegt werden? Das ist jener vom Einzelkünstler unabhängige, vom Handwerker nur vermittelte,

aber von einem Volk getragene höhere „Inhalt“, den Spengler als „Weltseele“ bezeichnet hat. Es ist uns keine zweite Frühkunst erhalten, die so wie diese indo-vedische das vom Priestertum bewahrte und in sanktionierten Vorschriften niedergelegte Bauritual noch unmittelbar durchleuchten läßt, denn hier ist es durch die auch im Stein noch lebendigen Holzformen sinnlich unmittelbar wahrnehmbar geblieben, während es in Ägypten und Babylonien erst in einer weit späteren Phase in die stark oder völlig abstrakten Stein- und Ziegelbauten geheimnisvoll eingebunden erscheint. Darin liegt die historische Bedeutung der vedischen Kunst, ihre Stellung nicht nur in der indischen, sondern in der weltgeschichtlichen Entwicklung soweit sie sich in der Kunst verewigt hat, beschlossen.

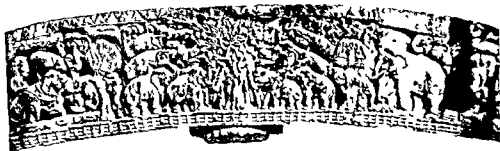
Der Buddhismus brachte zunächst nichts von eigenen Gestalten in die vedische Kunst. Sein prominentester Bautyp, der Stupa, war ein altindischer Symbolbau und seine Erhaltung bis in unsere Tage durch seine Monumentalisierung ist nicht nur vom Kunst sondern vom menschlichen geschichtlichen Standpunkte eine der wichtigsten Taten Ashokas. Im Stupa ist uns eines der ertümlichsten und tiefsten kosmischen Symbole erhalten, die die Menschheit in ihren Urzeiten aus ihrer heiligen Scheu vor den Wundern der gebarenden Welt gestaltet hat und dieses Symbol wäre uns ohne den Buddhismus wohl unwiederbringlich verloren gegangen. Denn von den volkstümlichen Kultstätten und Symbolbauten der vedischen Periode wissen wir nichts, da die literarischen Strata dieser Kultur relativ jung sind und davon nicht reden. Aus den sublimen Weisheitsprüfungen des Rigveda, wie etwa aus dem „Fragenymnus“, dürfen wir doch wohl keinen Rückschluß auf die indische Volksreligion im letzten Jahrtausend vor u. Ae. machen. Erhalten ist uns nur höchste Brahmanenweiseit, alles andere ist verloren oder wäre es wenn uns nicht die Hohlbauten und Stupen der Frühzeit vernieten, daß sie von einer älteren Religionsstufe übernommen wurden, die in der buddhistischen Kunst weiterlebte. Der Stupa muß wohl als Symbol des stofflichen Urmutters und Urgrundes aller Dinge, als das monumentalisierte Weltenei angesehen werden in dem ja auch Brahma wohnte, bevor er die Welt schuf, und in den daher in



223 Der mittlere Architrav des Südtors in Santschi

mahāyanistischer Zeit auch der Adhi Buddha als Statue eingemauert wurde. Da der Stüpenverehrung ein uralter, chthonischer Kult zugrunde lag, formte man auch in buddhistischer Zeit noch Hohlenstüpen, wie in Guntupalle u. a. O. (Abb 35). Nur von diesem Gesichtspunkte aus sind diese unterirdischen Kultbauten erklärlich, werden aber in diesem Lichte gesehen allerdings die merkwürdigsten, erstaunlichsten Kultsymbolbauten, die uns auf Erden erhalten sind. Neben dieser ihrer urtümlichen Symbolhaftigkeit verliert die buddhistische Umdeutung an Gewicht. Kunsthistorisch wurde diese Tradition erst dann von Bedeutung, als sie zu so bewundernswerten technischen und formalen Evolutionen führte, wie sie die unterirdischen Riesentempel, die Tschaityahallen repräsentieren, deren mysteriöses Dunkel erst in dieser Beleuchtung als Kultstätten einer längst verschollenen stofflich tellurischen Religionsstufe aufgeheilt und logisch faßbar wird. Die an Straßenkreuzungen errichteten und verehrten Stüpen, deren kultische Pflege Gautama Buddha selbst seinen Jungern empfahl (vgl. S. 14) erklären sich, weil Kreuzungspunkte in allen alten, atlantischen Kulturen die Begegnung der beiden Geschlechter symbolisierten und z. B. in Griechenland der Hekate geweiht waren.

Aber auch die beiden wichtigsten Kultbautypen der dritten religiösen Periode der indischen Baukunst, der neubrahmanischen, in der die altindische Gotterlehre ihre letzte Evolution und auch ihre Rückbildung zum hemmungslosen Polytheismus und Fetischismus nahm, sind nur aus jenem uralten chthonisch verhafteten, tellurischen Kult erklärbar, die Gestalten des Shikhara und Vimānatempels. Die S. 43 ff. besprochene Zuweisung des Shikharatempels an Vischnu, des Vimānatempels an Shiva trifft trotz aller späteren Vermischung hinsichtlich des Ursprunges wohl das Richtige. Vischnu und Shiva sind bereits mythologische Derivate jenes Urdualismus, in dem die Religionen jugendlicher Kulturen wurzeln. Wie in Griechenland Ei und Pyramide, Muttertum



224 Der untere Architrav des Westtors in Santschi (nach Arch. Survey of India)



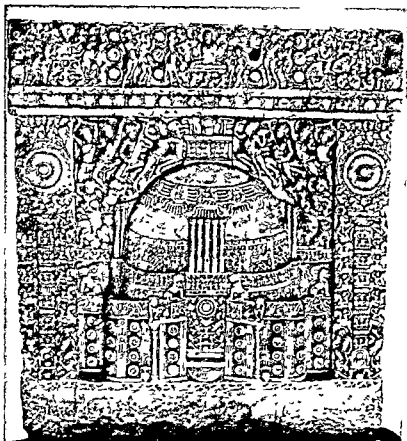
225 Relieffragment aus Amaravati



226 Fassade des Tschetya XIX in Adichantla

und Vaternum Stoff und Kraft, lunarische und solarische Stufe, Dionysos und Apoll symbolisieren so vertritt in Indien Vischnu Apoll das solarische Vaternum und Shiva Dionysos das lunarische Muttertum. Jenem gehört die Shikhara Pyramide, der Bara Deul des Orissatempels diesem der erhöhte Stüpa das Weltei. In keiner anderen Architektur hat sich dieser Dualismus so klar manifestiert. Kann man sich einen schlagenderen Beweis für den chthonisch tellurischen Ursprung des indischen Kultes vorstellen, als die rituelle Benennung der Tempelzelle als *garbha grha* d. i. Mutterleib? Mit den billig gewordenen „Raum und Masse“ Analysen unserer Seminare läßt sich eben nicht jede Kunst befriedigend erklären und die Raumlosigkeit der indischen Kunst steckt in tieferen als formal erklärbaren Gegebenheiten. Ein durchaus der Materie und dem finsternen Mutterschoße verhafteter Kult kann keine weiten hellen Räume brauchen, also keine Raumkunst schaffen. Als der Islam neue religiöse Ideen brachte, war auch in Indien die Raumkunst geboren: ja man schuf Räume, die, wie der Gol Gumbaz in Europa ihresgleichen suchen und sie vielleicht nur in der Aja Sofia finden.

So sehen wir, wie die indische Baukunst als Kultsymbol aus einer ureigenen Wurzel aufwächst und sich mit logischer Folgerichtigkeit entwickelt. Für ihre stilistische Entwicklung brauchen wir allerdings andere Gesichtspunkte als die oben gegebenen. Was für eine Einteilung lag da uns europäischen Beschauern näher als die bei uns übliche Evolutionsskala von der Klassik über die Gotik zum Barock? Sie wurde auch tatsächlich bereits angewendet (vgl. O. Hoyer: Indische Kunst in „Jedermanns Bucherei“, Breslau). W. Cohn und O. Hoyer stellten die



227 Reliefstüpa von der Basis des Stüpa in Amarāvati (Nach Ferguson)

Unterordnung auch der indischen Kunst unter dem Zwang jenes Ablaufgesetzes fest, den die bisherige Kunstgeschichte für Europa aufgestellt hat, und Höfer spricht analog dazu von einer nordindischen „Horizontalgotik“ und einem südindischen „Barock“. Man kann diesen beiden Stilkomplexen eine vedische Klassik voranstellen, als erste große Blütezeit der vollkommenen Vollendung und Ausgeglichenheit innerhalb der gegebenen Richtungs- und Bewegungselemente, der Horizontalen, Vertikalen und des Bogens oder Kreises. Die erste Manifestation der indokosmischen Weltanschauung war damit beschlossen und eine zweite konnte und mußte beginnen, wenn nicht Stillstand, sondern Entwicklung zustande kommen sollte. Diese zweite Stufe der künstlerischen Manifestation mußte aus einer Potenzierung der ersten entstehen. Die Einheit der ersten mußte sich spalten oder polarisieren in die männliche Pyramide des Stukhara und den weiblichen Omphalos Stüpa des Vimāna. An Stelle des Einen zweigeschlechtlichen Brahma, der im Stüpa wohnte, mußten sich der männliche Viṣṇu und Shiva, dessen latente Geschlechtlichkeit seine weiblichen Shaktis (z. B. Durgā, Abb. 192) doch deutlich genug anzeigen und architektonisch manifestieren. Das war die esoterische, in der kosmischen Weltanschauung begründete



228 Vishnu Museum in Radschshahl
(nach St. Kamrich)

Entwicklung Sie war mit der zweiten Stufe, der Spaltung noch nicht zu Ende Auch die Wiedervereinigung mußte sich notwendig vollziehen und vollzog sich im sogenannten Tschalukyastil am Plateau von Dekkan (vgl S 69ff) Diese Evolution war eine gesetzmäßige, ihre Schauplätze dagegen waren, wie immer, von der politischen Machtverteilung abhängig und haben wenig zu sagen Eine wirklich zutreffende Benennung der Stile aber, die diese innere Evolution zeitigte, ist mit unserer europäischen Nomenklatur nicht möglich Mag der Begriff „Horizontalgotik“ trotz seiner immanenten Antithese noch hingenommen werden, so können wir doch keinesfalls alle Bauten von den spät-klassischen Rathas von Mavalipuram bis zu den Tempeln von Mysore oder Madras auf einen Nenner bringen, den wir „Barock“ bezeichnen Zweifellos liegt auch im indischen Kunstgeschehen „immanente Gesetzmäßigkeit“, sie liegt jedoch, wie eben entwickelt wurde, in der geistigen Einstellung zum Kosmos beschlossen und läßt sich daher nie restlos unter unsere von außen hineingetragenen, nicht aber von innen herausgeholt „Grundbegriffe“ oder Stilbezeichnungen unterbringen Wenn diese z T auch für den indischen Ablauf anwendbar sind, so liegt dies in der beiderseits geltenden Gesetzmäßigkeit der Menschheitsentwicklung begründet Insofern konnten wir auch in Indien von gotischen, barocken und rokokohaften Erscheinungen sprechen, von letzteren, wie Hoyer treffend bemerkt, in Siam, als dem einzigen Land, wo sich die Kunst bis in unsere Tage ausleben konnte, doch bleibt man wohl besser bei den schon eingeführten, topographisch rassenmäßigen Bezeichnungen der

Engländer, wenn sie auch nur halb richtig sind, solange nicht die einzig richtigen gefunden sind

Ebenso wie die Gestalt des Stûpa, beweist das Schönheitsideal in der indischen Plastik den Ursprung in einer uralten mütterrechtlichen Zivilisation In Indien allein hat sich das paläolithische vorarische Ideal der Weiblichkeit bis in historische Zeit erhalten und entwickelt Die übertriebenen Formen einer „Venus von Willendorf“ wurden wohl in ästhetische Grenzen gebracht doch die weiblichen Figuren von Bharhut verraten mit ihren stark ausladenden Hüften und vollen Brüsten noch deutlich ihre Herkunft (Abb 217) Und auf dieser Stufe ist die Darstellung des Weibes in Indien, trotz zeitweiser Atschwächungen, stehen geblieben (Abb 229) Neben dieser lebensvollen Sinnlichkeit konnte sich die wohl auf arischen Einschlag zurückgehende

Symbolik der frühbuddhistischen Kunst nicht dauernd halten Sie, die anfangs die Darstellung Buddhas verhiinderte und ersetzte, mußte bald in den Hintergrund treten zugunsten eines überquellenden Anthropomorphismus göttlicher Vorstellungen Mit der Kenntnis ihrer tiefen Bedeutung schwanden Verständnis und Interesse für die kosmische Symbolik Nicht der Apollo-Buddha der Gandhāra Kunst, sondern die Freude an der Versinnlichung göttlicher Vorstellungen führten zur Darstellung des Buddha und des gesamten späteren Gotterheeres Und die Kreation des Kanon für die Buddhafigur war der entscheidende historische Schritt von der symbolischen zur anthropomorphen religiösen Kunst in Indien In diesem Kanon offenbarte sich aber auch die eigenentümlich indische Angleichung sinnlicher und abstrakter Elemente im Kunstwerk, die ihm seine unantastbare, hohe Stellung verleiht Die Symbolik wurde nicht gänzlich verworfen, nur an die menschliche Gottesgestalt gebunden Nie wurde Buddha, wurden Vischnu und Shiva in der indischen Kunst Menschen wie Christus in den rationalistischen Perioden der europäischen, ihre hohe Stellung blieb ihnen stets gewahrt

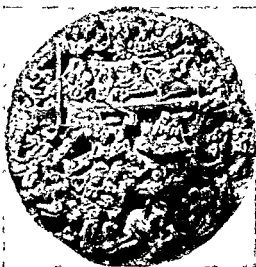
Die Plastik tritt uns schon in den frühbuddhistischen Denkmälern in einer Reife entgegen, die eine lange vorhergegangene Entwicklung voraussetzt Wie rapid sie sich in der Blütezeit des Buddhismus weiter vollzieht, zeigen die Reliefs von Sāntschu und Amaravati Die in Abb 223 und 224 nach Sir Marshall gegenübergestellten Reliefs vom Sudtor und Westtor in Sāntschu demonstrieren uns deutlich die sehr verschiedenen Stilrichtungen, die hier nebeneinander wetteiferten und eine rasche Entwicklung verbürgten Auf dem riesengroßen Schauplatze jedoch, in dem sich der Ablauf der indischen Kunst vollzog, kann niemals von einer einheitlichen geschlossenen Entwicklung die Rede sein, sondern nur von einer größeren Zahl von lokalen Abläufen, deren Zusammenhänge noch lange nicht genügend erforscht sind, um Resultate zu ziehen Daher mußte es vorläufig mit der Aufzeigung der Hochleistungen sein Bewenden haben Soviel aber kann gesagt werden, daß die indische Kunst im Gegensatz zur europäischen und ostasiatischen, die beide zwischen zwei Polen, einem geistigen und einem rationalen schwankend, ihren Ablauf nahmen, konsequent den einen, ihr innewohnenden Weg verfolgte Ein Schwanken der Gottesdarstellung, wie wir es in Europa sehen, wo Christus und Maria bald in rein spiritueller, bald in irdischer Gestalt erscheinen, gibt es in Indien nicht Die einmal kanonisch festgelegten Gottheitsdarstellungen, der sitzende und stehende Buddha, der tanzende Shiva u a blieben unveränderlich bis heute Wie eigenartig aber Indien auf fremde Einflüsse reagierte und sie verarbeitete, zeigen die frühbuddhistische Plastik und die *Rag-mala* Malerei (Abb 171) Beide ließen sich von außen anregen, schufen aber ihre eigenen Gestalten und Formen So schreitet die indische Kunst im Gegensatz zum Zickzackweg der europäischen von expansiven zu intensiven und von intensiven zu expansiven Perioden fort



229 Ganga Museum in Rādschshahi
(Nach Kramrisch)



230. Reliefmedaillon mit dem Miga Dschätaka aus Bharhut. (Nach Cunningham)



231. Reliefmedaillon von Amaravati.

Register

(Orte, Namen, Sachen, Begriffe)

Abhaya s. mudras 120
Abhayagiri-Ruwanwell 154
Abu s. Mount Abu
Adam, L. 132
Adamb 78 f.
admitam (unsichtbare Welt) 139
Adschanta 8 10 34, 36 ff., 76, 83 95 ff., 99, 124 135, 138 ff., 129 ff., 142 f., 148
Adschälashatru s. Pfeiler 100
Adschivika (Sekte) 26
Adschmur 84 145
Ägypten 94 107 149 166
ägyptisch 99 106 117, 148 f., 167
Afghanistan (afghanisch) 3, 5 84, 114, 148
Affen 146
Agni 80 125
agnica (gemeinsames Wohn-
gemach) 80
Agra 83, 100 117, 144
Ahmedabad 77
Alhole 50 66 74
Aliyar Natesa V 125
Alchala (Äther) 125
Alchala-garbha (Äthertrager) 126
Akbar 83 101 148 f.
Alaedd n. Khil dsch 78
Alberuni 5
Alexander d. Gr. I, 100 110 115
alexandrinisch 90
Allahabad 4 9 12
Almorä 143

Altar 95, 98 f.
Amalaka 43, 46 49, 97 ff. 105 f.
Amalaka-süla (Zwischenplatten) 52 106
Amalakra (d. reine Kern) 43
Amarañth 54
Amaravati 10, 18, 19 21 25, 56, 79, 90, 95, 116 f., 129, 137
Amarakantak 55
Ambarñäsa 77 f.
Amber 84
Amrätäba 84, 114, 115, 106
Amoghavarsha (König) 10
Amrita (Lebenselixier) 99, 102, 167
amritakalasha (Taufgefäß) 43
Anahilawada 78
Ananda 14 155, 171 173
Ananta (Schlange) 129
Ananta Shayana s. Vishnu 122
Anurthapaga 51 ff., 104 f.
anöa (Ez. Kuppel) 13 183
Anderson C W 151
Andhradyumne 3 6, 9 f.
anduchali (gefaltete Hände) 137
Angkor Thom 164 f., 166 f.
Angkor Vat 130 163 ff., 166
Annam 153, 162 ff.
antaräla (Vorhalle) 66, 68, 76, 163
antarvasaka (Untergewand) 129
Anurādhapura 3, 83 143 153 f.
Apsaras (himml. Tänzerinnen) 73, 166
Arcot (Distrikt) 97)

Ardaschir I 6
Ardhamandapam 56, 60
Ardschuna 55 58 f., s. Rath
Arier 153
— Indo 42 44 94 130, 144
arisch 13 42 99 144 153
— Indo 29, 69 81, 99
Arrian 89
Artha Shastra 3, 44
Äryavarta 41 f., 45 50
asäna (stehendes Götterbild) 54
Ashoka 51, 7 9, 11 f., 26 28
— 33, 44, 60 90 95 f. 101, 110, 111 f., 133 134
Ashvamedha (Pferdeopfer) 6
Asien (asiatisch) 107, 111, 114 146
— Ost 15 154 f., 159 148
Assyrien (assyrisch) 113, 166
Atharvaveda 80, 84, 89
Atman 108 119
Aureole 101 s. a. Nimbus
Ausrück 106
Avalokitesvara s. Shiva
Avatars 57, 122 147
Ayengar Krishnaswami 5 45
Ayodhya (s. a. Oudh) 7, 44
Ayutthia 174

Bagh (Dorf) 143
Bagirätha s. Bhagirätha
Bahur 62
Bakheng 166
Bakhira 12
Bakterien 5 20 111, 136
baktrisch 5, 113
— Indo 11
baktropersisch 111
Balkh 26
Ball 129
Bahustrade (ved. ka) 60 94 106
Bambus 8 13, 25, 45, 80 92, 95 100 f., 106
Banerjee, R. D. 49
Bangkok 174
Bantat Kedei 166
Baphum 163
Bars-Deul 41, 61, 53 104 ff.
Barabar Hills 30, 111
Bär 130
Barhut s. Bharhut
Barnett D. L. 10 153
Baum, hl. 112 s. Ashoka
Baustoffe 88 ff., 92 (s. a. Bam-
bus, Holz, Lehm, Rohr, Stein,
Stroh, Ziegel)
Bayon 163, 164 ff., 167
Beal 5
Bedä 35, 38, 46
Bell, H. P. S. 151
Beludschistan 3
Belür 72 f., 78 132
Benares 4 19, 46 51, 55 f., 112, 119 f.
Bendal C 151
Beng Afaled 166 f.

Bengalen (bengalisch) 3 9 80
100 131 143
Bengali s Haus 89 100 106
Beno t 169
Bessager 12 f 110 112
Beyl e 173 155
Bhadreshvara 71
Bhadra 33 35 38 95, 113
Bhagavata Purana 129 f
Bhag ratha König s Kherab-
kunft der Ganga 61 130 f
134
Bhalava s Shiva 69
Bhakti (fromme Hingebung)
132
Bhandarkar D R 46
Bharhut 3, 18 f, 21, 22 f, 33,
41, 60, 66 80 f 89 95, 97 f
100 111 f, 116, 135 137
Bharu 14 44 49
Bhima s Rath 55 58 f
Bhila 90
Bho (Nächen) 105 f
— Nārāyana 105
— Sāma (Lotos) 105
Bhoga mandie (Opferhalle) 53
106
Bhopal 14 123 f
bhumi (Stockwerke) 53 105
Bhumidelf 122
Bhumivestiva s 51 53 56 69
105
Bhulotheken altindische 173
Bhuchanagar 61 62 f
Bhucapār 84 100
Bhar 9 26, 117
Bharu 146
Bhaskar 190 93
Bhaskar 152
Bhaskar 15 f altindische 90
Birma Brāhmaṇas 5 13 20 25
44 66 74, 84, 90 114 153
158 168 f 171
Birmanisch 6 66 90 170 f
Bhict 13 131 f
Bhict 13 151
Bhict 13 151
bodhi (Erleuchtung) 66
Bodhiṇasana s fucus religiosa
4, 25, 48 101
Bodhi Udaya 4 6 21 43 66 90
97 111 f
Bodhi satta 6 12 14, 115 118
120 121, 136 140 f
bodhi gal 103
Bogen 92 101
— op 12 92
Bombay 33 37 54 65, 78
Boro-Budor 20 f 134 153
155 f 157 f
bōt (Haupttempel) 174
Brahma 5, 8 49 59, 66 f 72
76 80 84 99 f, 122 f 125
130
Brahmā Tschaturmukha 49
124 f
Brahmakānda 98
Brahmanen 41, 9 f 42 46 f
49 62 67 74 78 f 121 f
125 162
Brahmanismus 7 50
Brahmanen 8 f 13 26 38
60 f, 67, 74, 77 f 121 127
128 f 152 157 166
Brahmi 111
Brahmi 104
Brinjal (Seslet) 127
Bronze 131 f, 159 172 175
Bronzen Klein indische 132 f
135
Brown P 151
Brow 1 f 8, 11 14, 18
20 23 25 28 37 f, 40 54 f
57, 76, 82 90 95 f 99 f
112 114 f, 118, 119 120 f
135 f 154 169 f 174 f
— Dhyanī Amritabha 115 121
— Gautama 2 25 114 f 121
— ala Guru (stehend) 114
119 f 175 — Ma. treta 25

120 Padmasana 115 Sa
kyamāni 5 Sarnoth 120
Tausend 37 Yogi (stehend)
114 172
Buddhaschärta 6
Buddhismus 3 7 f 115 28 f
46 f, 50, 58 66 74 94 f
100 f 143 155 162 168
Buddhisten 4 7 57 67 74 152
168 170
Buddhismus 5, 7 12 f 21
24 f, 28, 39 f 40, 42, 46
50 57 60 66 68 f 74 81
83 90 97 94 98, 101 f 104
114 f 118 f 121 f, 127 f
132 f 136 143, 153 160 171
173 graco 114 135 f Indo
107
Buland Darwāza 100
Bundelkhand 88
Burgess J 25 f 33 35 40 51
57 77 124 142 151 s a
Ferguson Burgess
Calcutta 22 110 f 114
Cambodia 121 130, 153
156 f, 162 f 165 f 169 174
candra (Mond) 1
Cassirer C 132
Cauveryfluß 63
Ceylon, ceylonisch 3 7 6 20
30 74 83 f 118 132 134
143 145 153 161
chakra (Rad der Lehre) 11 s a
Rad
Champāner 77
Charan s Dru 105
chatura (Baldachin) 8 11 s a
Tschatti
chaurai (Chaurai) 64
chaya (Schattendach) 76
chi (guthausen) 26
Chia 21 94 100 119 Indo
162
Chinesen chinesis 1 5 8 f,
114 135 141 150 155 162
173
Chorit 91
Chosroes 11 10
Chosroes 173
Chundri 111
Chunnam 44
citrāgar (B idergalerie) 83
133
Cohn, W 114, 122 124 128 f
132 135 181
Conchiveram 62
Conjeveram s Kāntschil 10 60
Coo naravāra 44 132 137
144 151 144 f 151
Corama del 65
Cudu (Antefix) 72
Cunningham 18 f 22 f 26 44
49 f
Curtius Ernst 114
124 f
Dabhol 78
Dach Dächer 26 48 51, 54 f
57, 100 104 Giebel 60 76
159 Kuppel 53 63 101 f
105 Pyramiden 52 13 156
159 162 f — Tonnen 89 104
164 Wohn 66 — Zelt 31 —
s a Sāvāna 55
Dagobas Dagobas 13 20 f 27,
35, 46, 65 70 f 123 154 156
Dahala 55
Dakschīnapātha 8, 41
daksch nāvāthine (Locken) 120
Dakavān 61
Dakshadēvī (Ceylon) 153
Darmstadt 111
Darmstadt Dhamikkh 118 s a,
Stöper
Dāmonen 10, 24 f, 53 99, 101
109 122 127, 131 160
Dāmonismus 109
Dāmon-Ly 114
Darius 1, 95 97
Dattiyā 68

Datura 99 148
Decke 29 92
Deckengemäldes Malerei 138 f
Dekhan (Dekkan) 8 f 41 f
77 126
Delhi 8 13 84 92 144 f
Delph nelpanten s Makaras 72
Deoga 49 122 129
deut (Tempel) 78
Deul 51 Bara 41, 51, 53 104 f
Vida 57 104 106
Devan 131
Devas 95, 119, 144
Devātas 24 36 141 164
Devīs 51 53
Dhamēkh s Stuppen 19 118
dhamma s Dharma
Dhārasāva 74
Dharmā 31 8 95 98 119
Dharmapāla 112
Dharmārādha 19 f 46 48
58 f s a Rat
Dharmārādha ka 136
Dharma Tschakra s Mudra
115 119 138
Dharmārādha strik 70 f
dharmārādha s Reliquen
Dhokla 77
Dhamar Lānā (Höhle) 67 124
Dhyanī Mudras 18 115 121
s a Mudras
D g 84
Dharmā s Dhalna 10
D kālās 51 53 104
D kālās, Pand t 167
D lāwa 78
Dhoring K 152
Drache 23 48 101 162 171
Fisch s Makaras
Drachenzahn s Ornament 63
Draupid s Rath 58
D v dha 41 f, 59, 133
d v d sch 42 f, 59 64 69 97
162 f 109 117 109 f 129
153
Dreack 58 68
Dreack (s. sichtbare Welt) 39
Dschagampāna (Aud entha) 15
51 104 106 162
Dschagampāna s Vichou 53
Dschagampāna Sādhya 74 76
Dschagat s ng 90 s Stupa
Duche King i Mahall 100
Duche na Duche nā s 10 13
46 53 58 67 72 74 f 77 f
100 113 127 134 144 f
Duche nā sch 14 42 50 66
69 74 76 f
Dschamdhāla 118 s a Kūbera
Dschamdhāla s 5 f 114
Dschambhu Keshava 62 f
Dschamdhāla 145
Dschangha 104 f
Dschangha, C 43
Dschangha s 13 62 f 90 112,
113 133 136 f, 173
Dschanghāng r 149 f
Dschanghāng r Mahall 100
Dschetanawarāma s Dugota
159
Dschina (5 eger) 76
Dschog manonle 133 f
Dschunhar 31
Dumar Lena 67, 124
Durbar 51 136 150
Durbar 10, 55 126 153 161 f
Durbar (Aud ent) 130
Duroelle C 152
Dutt Mo endra Nath 180
Dutt Romesh Chunder 10
Duttā Gāmani Kon g 3 133
dwar (dōrān) Tur 60
Dwarapālās 61 64 106 126 129
Eber 122 129
Eberle 8 10 f f Halsband
Eberle 122
Ed t Sullen 111
ehern 2, 30, 134, 154 s a Palast
Ehern s hern 13 92, 121

Ekaratha s Deul 104
Ekbatana 3
Elefant 11 f, 23 f 36 47 57
65 68 f 72 78 98 f, 105,
112 123 138 144 146, 164
Schaddanta 112 137
Elemente 126
Elephanta 66 f 99 124 f 126
129 131 145
Elora 10 37 39 f 46, 48 66
87 79 f, 94 96 99 108
124 f 126 131, 142 145
Entwicklung s St 113 150
Eran 13 49
Erz s ehern
etrusk sch 91
europaisch 150
Fahen 1 4 f 7 115
Fahrzeug s vahana 25
Farbe 146
Farbengebung 134 f 142
148 f
Fathpur Sikr 83 f 100 f
Felge s fucus
Felsen 13 152
Felsenbauten 26 28, 46 58 f
68 f, 93 f, 111 113 f
123 f 136 f s a Kloster
Tempel Tschaltiva V hāra
Felsenplastik 113 123 129
Fenster 27 35 53 70, 82, 95
168 164 Gitter 95 112 f
sen 21 134 Kloster (ele-
mento y) 106 Sonnen 27 f
53 55 60 66 69 94 95
100 f
Ferguson James 19 23 f 42
103
Ferguson Burgess 11, 19 27
27 33 49 51 53 63 69 79
85 f, 124
fucus (Felge) 80 112
fucus rei 80 87 101 s a,
Buddha baum
Fleet 182
Fleisen 73, 87 f 90 170 173
Fries 12 37, 62 72, 102 137 f
Form der ind Baukunst 108
Fox Strangways, A H 152
Foucher, A 3 14 20 26 36
40 62 112 115 f 136 152
Frankie 152
Führer Dr 46
Gadag 71
Gadag 12 f 139
Gandhar 4 19, 26 37 f 92
107 112 114 f 118 125
131 f
Gandharven 115
Gandharva 66, 145
Ganga 8 f 130 f 149
Ganga f der Lal Hirabkunt
der 61 128 130 f
Ganga kondapuram 63
Ganges 8 f 84 f 100 117 168
Ganguly M M 44 90 f 94
98 f, 104 106 111, 152
garbha grūha 41 55 f 68 78
Garten 84, 150
Gardha 138
Geruda 12 f 164
Gaur 100
Gaurānā 146 s a Gaurānā
Gautama s Buddha 1 23 114
137 166 171
Gautami putra 98
Gayā 1 4 112
Gazellen 119
Gazelle 27 98 109
Getty A 152
ghadi (Sp tze) 105
ghānta brī Mohana 106
Gharayā 114
Gharayā s, Muhammad von 3 9
77
G H Ma or 142
Gir badcha 82

- Mandschuhri 125
mandgalav t (Weg der Günstigen)
Konstellat on 79
Mangobaum 130
Man S ngh 86 f 99
Mantras 94
Mara 135
Marshall 78 83
Marshall John Sr 1 5 12 ff
18 f, 26, 23 f 31 f 90 93
110 f 113
Masse 108 f
Mate al Bau s Baume al
Mathura 7 18 25 111 113 129
Matyapurana 43
Matia Nats 114
Mendagalyana 114
Mauern 51 62, 82 86 95
hölzene 79 95
Maurya Dynast e 1 3 12 f 15
30 89 f, 95, 110 168
Maurum puram 10 40 ff 57 58
Matia Nats 114
medhi (Terrasse) 14
Megasthenes 1 3 79 82 89
Metru (al Berg) 125
Mesopotamien 43 90 94
Metall 121 132 s a Bronze
Eisen Erz Gold
Silber u Torerz
M nakhi (Östun) 65 Sunda
reshvara 64
Mingalashetel s Pagode 170
M ngh Ol 143
M naturen k Male e
Mian 135 f
Mura s Baustoffe 94
M gan Khan 114
Moghul 3 9, 68 82 f 117
143 f 148 ff
Mohendso Daro 90
Mongolen 163 171
Mongol 4, 11 13 24 30 46
65 68 73 111, 162
Moscheen 48 100 f
Mount Abu 77, 78 f 92
Möschler 13 70
Mudras 18 115 f 119 f 131 f
138 173
Muhammadaner 9 48 64 77 f
Muhammad Ned r Samarqand
139
mukha mandapant 71 f
Mukteshvara 50 51 f 105
Münzen 5 111 115
Muster s Ornament k
Myre 70 72
- Nadu Mohana s Mohana 106
Nagara 41
Nagav ya (B idhauer) 16
Nagaradasha 24
Nagas 115 122 130 162 164
166
Nā andā 7 47 f 121
Naldrud D strikt 29
Nanāth 78
Nand 57 62 66 68 123 148
Nand varman Kön g 62
Naragupta Bilād iya Kön g 7
Na s mha 111 72
Na s mhacliar R 72
Na aschamshvara f (Māmalia)
10 62 f 11 95
Narmadafluß 5 f, 8 35
Nas k 10 35 38 44 90 98 113
Nā 168
Nāta mēnd r (Festhalle) 53 106
Nātschāsch 15 15 20 131 f
Natscha Kutha s 49
naubast Khāne (Mus kaler e)
95
navarāga (geschlossene Halle)
71 f
Navarāga (Neunjuwelen) 48
Nayyakyadynast e 64
hektar 98 ff 121 s a Topf
Ne umb um speciosum s Lotos
99
- Nepāl 3 f, 9 14 13^o 143 145
142 166
n al (Stockwerke) 64
N ghri 33 44
N n ve 43
Nimbud 101 115 119 ff 130
N rana 78
N schen 71 f 101 104 105 f
118 126
Nymphea s Lotos 98 f
- Ochs 111
Ohnd 114
Om 125
Or en, e ental sch 113 alt
108 f 167
Ordnungen 94 ff 102 f 104
buddhische 94 f d avi
d sch 97 102 ff no d sch
s Orina 98 104 f
Orissa 45, 50 51 53 55 f 69
74 90 f 94 99 104 f 113
128 143 f
Ord nationshaus 173
Ornament k Ornament 3 12
Ornament 3 57 62 f 73 92
94 102, 104 ff 109 f 119
155 159 169 Muster 52 55
83 115 s Buddha 171 f
ringi Talas Tscha tya-Sonnen-
tenster 55
Ouch 7, 114 117 s a Ayodha
Ozean Kosm scher (M ichmeer)
101 122 133 166 168
- Pabhāga 51
pāda (Fuß) 105
Pad mahābandam (Lotosgefäß)
103
Padma s Bho 105
padmam (Lotosblüte) 103 105
Padmasana s Buddha 115
Pagan 155 168 ff 172 f
pagas (P laster) 102 104
pagodas s Dagobas 13
Pagoden 62 162 168 169 ff
Pach (schwarz) 50 53
Pach 10 62 s Stöpen 170
Pāha 145 f s a, Maierst
Pahlava s Pallava
Pāladynast e 9
Palast 30 79 85 101 133 148
154
Palaste altindische 82 ff
sind indische 86 Kön gs 83
168 s Götter 38 82 100
Palastanlagen 85
Pal D a ekt 3 6 13 47 133
Pal Av duren dama 173
Palasche 18 93
Pa lapa Dynast e 10 58 ff 86
129 135
Pāliavāra s
Panamalai 62
pāncharam s pāntscharam
Pāndavas 58
Pāndit 144
Pāndya-Dynastie 4 10 62 f
86 s a Gopuram 62
Pāntsch Mahā 83
Pāntscharam (Pavilion) 58 62
72 103
Pāntscharam Viman 58 70
Pāntschasāna (Font Juwelen-
tempel) 48 70
Pāntschasāra s Deul 100
Pārameshvarvarman j 62
Pāramirāna 55
Pa ashchamshvara 50 f 105
Pa bāfi 49
Pa kōnek s Pagan 104
Pa vava 37 55 115
Pārmest er 162
Pārschāsch 78
Pārschā 59 61 69 98 122
125 f 138 146 148
Pātālā 166
Pātālchāra 55
Patal put s 1 3 6 f 79 89
- Pāthānen s Kuppel 106
Pāthāri 123
Patna 1 25 74 110 f
Pattadakal 50 68 69
Pavillon 58 63 71 76 80 98
104 106 Kuppel s Tschat
ter
Pavil (Pagode) 169
Peodamud yam 37
Pegu 154 169 171
pelagisch 91
Pendschāb 1 89 f
Pe te 8 121 125
Persepolis 11
Perser 1 10 115 148
Perser 1 3 6 f 68 85 90 95
107 109
persisch 3 5 11 85 95 97 f
110 113 f 149 f belle
nist sch 111 Islam sch 106 f
turko 149
Peschawar 114 125 135
Ptau 146
Pter ler 53 60 62 ff 69 74 76
82 f 87 95 f 100 111 f
117 124 f, 137 ff 154
160 s a Italien
Pter 11 f 36 62 ff 99 110
138
Phnom Ch sr 166 s Penh 168
Phra Ra Beng (Wandelhalle)
174
Phyllanthus embli ca 98
P da s Deul 105
P pal s Bodhi däum 101
P prawah 14
P schustas (Trollis) 24 99 112
141
P takat Tak s B biothek 173
P thakara 38
P tasan 135
Plaat 23 1104 118 128 ff
160 161 f, Feste 113 123
129 ff Metall 121, 132
Relief 37 112 ff 118 122
160 s a Amaravati
Poentadeva 155
Polo Marco 162
Polonarius 10 62
Poole Stanley 10
Portrait 78 130 149 f 167
pradākshāng (Prozession) 28
84 112
pradāksh napatha (Prozess on-
fahrt) 13 20 f 60 63 74 78
Prah Khām 106
P rkr t 144
Prāmāham 155 f 159
P ang (Stufentempel) 156 f
158 f 163 174 175 s a,
95 aal
Prasat 162 f s a Khmer
Prasenadschit 133
Prasaya s Allāhabd 9
Prē Rup 163
P rta (Icogea te Geister) 121
Promta 166
Promē 168 f 171
Prozession s p adatshine
wagen s Wagen
Puda Mandapam 62 64
Pulakesch n 10 139 11 8
13
Pulasti pura 83
Pui ear 65
Pu anas 1 90 f 125 129 f
Puri (hi Stadt) 53
Purnnchapur s Peschawar 5
Purnchaym t Kön g 5 f
Pyramiden s Dact Stufen
157 159 163
- Qyzyl 143
- Rad 22 f 25 52 112 119 175
klirnes s Hi nayana 3 der
Lehre 119
Rādha 146 ff
Radscha-Rāni Tempel 106
Radshegna 90 93
- Rādschāskumārā 8
radschā prātha (Kön gst adē)
79 145
Radscha adschā d Große 10
radschas 125
radschas sch 125 f
Rādschas mha Pal ava 60 62
Rādschasant 145
Rādschasant 145
Rādschāputāna 8 13 82 87
143
Rādschput Rādschputen 42
77 83 f 86 101 144 f 149 f
Rādschārschadeva Tschāra 62
Rāgas 146
Rāg s 146
Rāhāpāga 51 ff
Rāhu s Drache 101
ra lings s Stöpen 13
Rama 44 69, 127 145
Rāmapāla Kön g 9
Rāmāyana 44 69 130 146 166
Rāschāva s 11, 95
Rāngarāt 11 133
Rāmpel D strikt 46
Rāmpur 46
Rāmpurwa 12
Rānā 87
Rānganātha s V shnu 122
Rāngan 169 171
Rāmpur 46
Rao s Gop nātha 132
Raschtrakuta K isha 1 68
Rāt Rātha 45 ff 55 58 ff 65
67 109 129
rathaka s ratha
Rāum 107, 108
Rāvana 69 127 f
Rāvi son H S 10
Raz Rāsi Dāhā 54 79
Re ner D 44
Re ner 24 f 69 72 79 112 135
ekha 51 53 f 104 f s a Deul
Relief 5 13 37 60 82 f 89
101 f 110 ff 115 153 164
175 Vot v 115 119 s a
Feste 5 14 k
Re sh n 5 14 18 30 36 f
48 52 53 s ach n 5 14
- Rewa 55
Rhys Dav ds P W 10 82 90
Rigveda 80 94 131
Rish s 122 135
Rohr 80 89 91
Rudra s Shiva 68 98 131
Rudrakānda 98
Rūmn nēti 4
Ruwanwel Dagoba 133
- Sabhamandapam (offene Ver-
sammlungsstätte) 78
Sacca 133
Sachan s
Sadām 114
Sāl ābād 81
Sāga nō 109
Sagar strikt 13
Sahadeva Nakula 58 60 s a
Rath
Sahn Rām Daya 90
Sāhri Baloi 114
Sāhen 5
Sakti 69 78
Sakaymuni s Buddha 5
Salrete 33 37
sarnapat arthanaka (auf echte
Stellung) 120
Sankha s Baustoffe 94
santhasras (Versammlungs-
halle) 62
Sāpāste n s Steln
Sāngha (Gemeinde) 8 23 37 f
95 98 114 119
Sāngha 11
sānghal (Überkle d) 170
Sāngharāma 37 ff
Sankh s 12
Sānskrit 3 6 ff 61 95 102 f
121 144 155

Santschi 3 f., 11 f. 14 15 f.
23 24 26 29 37, 38 f. 41
51 74 79 f., 95 110 f. 112 f.
116 f. 134 137 144
Sapta Mātṛs 69
Saptaratha 104
Sarkar Garudas 43 f. 49
Sarpasuta 13 114
Sarasvati 11 f. 15 19 43 90
110 f. 113 115 118 119 f.
s. a. Buddha 119
Sās Bahā 54
Sassan den 107
sa sandh sch 6 85 partisch
123, s. a. Sberchale
Sat Nahā Prāsāda 154
Sattremchaya (n. Berg) 78
satta-bhumska pasadas s. Pa
last 83
Satta Khe ri 152
sattiv sch 101
Säulen 12 f. 87 92 95 f. 98 f.
106 f. Thron s. Ed ki
Dynamik 11 f. 111 Ed ki
127 99 111 Eisener s.
Delh 1121 Symbol k der
99 Töpfe 108 v schru Va
entw. s. Khām Bābā 12
Entwicklung der 98 f.
Symbol k der 99
Sāyana 54 f. Dach
Schaddanta s. Elefant 112 137
Schānbāzgarhi 114
Schatten 109
Sch Idānōte 166
Sch ange 123 126 132 140 f.
146 f. 166 171 We ten 122
Sch osser 84 133 144
Schwäne 114
Schwē Maṣṣu s. Pagoden 154
Z goa 170
Seldentücke 172
Se i 119 166
Seluk den i 113
Sennat 114
Sennas 9
Shaddanta s. Elefant 112
Sha xhunsā Dyanistie i
Shalvas 53, 76 144
Shakra s. Indra s. 38
Shaktas 46 56
Shamashāyī Ed. Prof. 44
Shikara (sp. rez) 38 41 f. 43 f.
49 f., 53 f. 56 66 70 f. 74
76 f. 87 92 97 102 f. 108 f.
169 173 f. s. a. Sh khāra
V schur Tempel 49 f.
Shishūnāga i
Sh va 6 f. 42 f. 46 49 51 f.
54 56 f. 60 f. 63 65 f.
69 f. 73 74 84 98 f. 101 f.
122 124 f. 131 f. 138 146
148 156 164 167 184 Avala
k teshvara 101 115 121 125
Ba rava 69 Mahādēva 148
Natarātscha 126 f. 131 f.
Rudra 69 108, 121 Tschā
Turmukha, Mahādēva 49 —
V shnu 69
Sh vānuṣa 42, 155
sh va t sch 60 f. 126
Sh vānāda 88
Shvālva s. Mafeg 12 f. 65
Shvālvaṅga 29 51 57 68
Shvālva 130
Shvā Sakti 64
Shvātriva s. 60
Sh yaman galan 61 162
Sho apur 74
Shvāstī 6 90
Shirdīvi 122
Shrivagat 3 6
Shri Kṛschna 147
Shri Lakshmi 112 122
Shrinagar 3 6
Shrinagar 62 f.
Shvādev 122
Shvāras 12
Shvārasa (Pāpāge einschabel)
104

shukla (we 8) 79
Shuṅgha Dynastie 5 13 22
111
Slam 20 f. 84 114 121 153 f.
162 173 f.
slames sch 174
S dōbhāra Prinx s. Buddhi
satva 141
Siddhāpūr 77
S g rya 135 143
Skand s. 63
Sikhara s. Sh khāra
Silber 123 170
Siberschale s. saronidisch 123
S ipa shāras 55 98
s mhas s. Löwen 63 103
S mhas schru 61
Simpson 50
S adn 9 90
singas sch 13 153
s ngavaram 61
s ngavara (S tzt des Löwen) 4 s
a Thron
Sinnar 54
Sin th, Vincenz 4 6, 9 f. 12 f.
25 35 50 100 f., 113 f. 117 f.
121 123 132 134 142 f. 152
Sobhanāgata (Baumeiste) 78
Soma 80
Somasātha 77 77
Somasāthapur 71 72 f.
Somesha v. 71
Soma Madich d. 100
Sonne 21 33, 53 68 98 f.
130 s. a. Fenster Surya
Tempel
Spen Front 25 167 169
Spencer Mr 5
S as (n. Bassin) 163
Stalak ten 53
Stambhas 11 f. 26 65 95 f.
110 154
stānaka (existehendes Götter
s. b) d. 100
Stanley Clarke C. 15
Shiv s. 6
Ste n M. A. 135 f. 143
Ste n 61 63 71 79 89 f. 94 f.
91 f. 106 f. 119, 164 175
Ste n 57 91 94 111 119
164 167
Ste nshav Steinbruten 90 f. 100
Ste nbeck 138
Ste nzaune 21 ff. s. a. Zāune
Stelen-Votiv 14 119
Stier 12 58 66 68 98 161
s. a. Nautil
St e 42 f. 64 69 70 f. 73 f.
77 f. 102 142 147 148 f.
156 161
Stroh 28 58 80 89 106
Straygowski i 132
Stub (sp. rez) 64 104
Stuck 57 69 82, 100 102 106
114 125 137 142 155 f., 175
Tschuanam 44 40
Stupen (Stupas) i 3 f., 6 8
12 13 f. 18 f. 24 f. 28
43 f. 46 50 f. 56 f. 79 94 f.
91, 99 102 107 f. 111, 114 f.
118 135 f. 154 156 f. 164
169 174 Gocken 154
156 f.
Stupensane s. Zāune 21 ff.
78 72
Subrahmanya s. Skanda
(Kriegsgott) 123
Subraman ar 62
Sudām g. 26 33
Sudha s. Baustoffe 94
Sūma 135 44
Sumer (Berg) 133
Sundara Muru Swāmy 13
Sundara Pandya s. Mandapam
62
Sundareshvāra 63 Minakshi 64
Sung Yen 135
Surgudschā 133
Surya (Sonne) 9 18 f. 123 125
Sōrya Nārāyana 53

Swastika 16 22 84
Swattal 37
Tādapat 45
Tagung 168 f.
Tātsch Mahāli 48
Tahri Behā 114
Tachshāra Taxia 5 114
Ta tshwāra 46
Tamānkādūwa 143
tamās sch 69, 101 126
Tamilen 10 65
Tamilen 41 46
Tandavan s. Tānz 132
Tāndeschore 10 s. a. Tāndeschur
Tāndschūr 62 f. 81 98 132
Tānz 126 f. 131 f.
Tānz-Bustān 3
Tānz 20 37 136 143 173
Taxila 5 13 19 47 136
Taylor Meadows 71
Tāzang (Sch. eme) 169
Tsch k 111 148 f. s. a. Malec
Tsch k 111 148 f. s. a. Malec
Tedschapalās 78
tee (Sp. rez) 33
Tel ka mād r 54 f.
Tempel d. b. manische s. Pa
goden 169 f. Elemental
gestalten des 41 f. Felsen
30 58 62 66 111 123 f.
129 153 Grab s. Tschand
Javanische 156 s. a. Prāng
u Tschand Indische der
40 f. Juwelen 48 78
Kloster 48 53 169 169
Tempel 55 154
slames sch 174 f. s. a. Sh
s kha s. V shu 49 f. Shva
10 42 46 52 56 f. 65 f. 77
155 Sonnen 53 78 Stufen
s. Prā Prāng 174 175 f.
Tānz 159 s. Tschand
Ufer (Shore) 60 Vāt 174
s. a. Angkor Vāt V shu
Shiva 62 f.
Tempe hutte, D e alindische 44
Templeide 61 f. s. a. St e
Tempelwagen s. Wagen 45
Tēr 2
Tērracotta s. Keramik 64 111
Terravē de 142
Tēran s. 6
Thāton 168
The n s. Ord nat onshauer 169
Thon Thāl 39
Thomann Th H 168 f. 173
Thron 69 111 115 119 Lotus
119 146
Tbet 9 132 144 f. 158 168
Tere 11 f. 22 f. 30 52 f.
60 f. 66 f. 79 98 f. 101
105 111 112 f. 123 134
138 f. 146 150 Fabel 113
Terdarist ung 111 138
T gāwā 118
Ter ge 36
T gōwā 49
T gōwā 46
T rnut 6
T ngi Talai s. Ornamentik
T rth s. T rthas
T rthānāra 8 74 77 f.
T rthas (P. g. stat.) 51 67 74
78 123
Tirukalukkuram 61
Tirumal Nayyak König 64
T ruppāpūl ur 62
T ruvad hūdr 45
T rvananahā 62
Tōdas 135 44
Ton 40 94 173 175
Topf 95 98 103 Nektar 98 f.
Saulen 95 108 Wasser 105
Top 114
Tor 14 21 23 76 79 f. 95
106 167
Toranā 11, 16 21 f., 24 f. 35 f.
79 95 109 112 s. a. Tor
Tor i 2

Torutuki 121 123 125 132 f.,
172 175
Traveri n 114
Trich nopoly 61 f. 132
Trifurion 36 f.
Trimurti 21 69 74 99 124 125
179
Trinānās 8 22 f. 25
Trisula 60, 112
Trommel 130 f. 146
Tschā tyā 23 26 f. 38 f., 46
48 56 55 74 81 90 94 f.
100 105 108 f. 122 124
136 f. 142 Kan k s
Tschakravarti Rākscha 14
Tschakravarti 12 42 62 f. 65 f.
70 f., 73 77 97 128 139 f.
Tschām 162
Tschāmpa 53 162
Tschādāschā 69
Tschāndag n s. Palast 83
Tschāndela 63
Tschāndi 156 159 161
Tschāndā (Wond) 13
Tschāndrag r 60
Tschāndragupta (Vāurya) i 3
89
Tschāndragupta i 6
Tschāndragupta ii Vikramādi
tyā 6 f.
Tschāndā 98
Tschāndarvāman König 13
Tschātrī (Tschātrās) 76 82
101 f.
Tschāturbhūdscha 53
Tschānāmukha 78
Tschānāmukha Mahādēva
(Wierger) sch 174 f. s. a. Sh
Tschānātri s. Sūda Mandapam
64
Tschāyas 87 99 f.
Tschēd 53, 154 169 174 175
Tschēlas 115
Tschēnāra 29
Tschēdānām 63
Tschēlor 73 f. 67
Tschēnoladyne 10 62 f., 86
Tschēnstrāuch 84 139
Tungabhadrafluß 10 64 71
Tu tan 38
Turak 42
Turkēstān 153
Turko ker 107
Turm 41, 43 50 69 74 107 f.
162, 164 s. a. Sh khāra
Tushita 143
Udayagiri 49 99 113 122 124
129
Udaypur 46 54 79 84 88,
144 f.
Uma 10 59 s. a. Durgā
Uma-Parvati 98
Ummāga s. Dschātakas 133
Ummāgi 131
Ummāgi 4
Ummāgi (re ne Menschen) 47
Ummāgi 122
Ummā (Sturze chen) 120
Ummā 99
Ummāni 114
Ummāni (Locken) 120
Ummāni (Trich nopoly) 132
Vadachāpani 13 s. Bodh satva
12 f. 125
Vahana (Fahrzeug) 98 f.
Va shūli i 6
Vahshāvas 29 42 53 57 144 f.
Vahshāvas s. 42
Va shya 104
Vāstul 106
Va an 61
Vānana (Südliche Straße) 79
Vānana Trivānana 129
Vānana Avatāra 127
Vānana Mahāvāra i 76
Vānu s. Schlangen 166
Vāstupā 8
Vāstubandhu 8

Vät 163 a u Angkor Vat	Vimāna (Cellaturm Götter- wagen) 8 41 f, 43 ff, 46 ff, 54, 58 60 62 69 f 72 f 76, 101 f 104 f 106 108, 162	Vishvakarma u Tschaltys 37	Yogi 46 57 59 62 76 101 119 148
Vätāpi (Bādāmi) 5	Vinā 146	Vitthala 45	Yūkang 113
Vāyu u Purnas 125	Vinaya Texte 62 f 90	Vogel 90	Yusutza berge 114
Védānta 127	Vindhyagebirge 41	Vredenburg E. 143	
Veden 21 93 99 f a u Rig veda	Virōpāksha u Shivatempel 66	Wagen 44 f – Götter- 44 45 f 46 Protection- 25 44 ff – Tempel 45 a u Vināna	Zaata (Rasthäuser) 169
vedach 3, 8 27 47, 93 95 94 ff, 102, 125 137	Vishnu 8 10, 12 f 29 42 f 46 49 ff, 54 59 f, 63 12 f 76 80 84, 100, 122 f 125 f 129 f 146 166 f 184	Walang (Schattentheater) 156	Zānse 12 24 f 33 94 f, 97 106 137 Stein 21 ff
Ved kā (sakaler Zaun) 12, 43 f 81 f 91	Vishnukānda 94	Wandmalerei 134 ff a Malerei ware (Stätte) 78	Sturen 94 111 112 a u ved ka
Vellore 63	Vishnu Uchagannath 53	Weddas 153	Zenana u Harem 87
Vesanta u Pudu Mandapam 64	Vishnu-Krishna 50 146 f	With K 26 88 108 f 150 ff	Ziege 89 f 92 95 100 f, 102 ff 106 155 164 Lehm 13, 89 f 100 169 Backstein 90 164
Vrsara 41	Vishnu-Narāgana 55	Wölbung indische 91 f 93 100 107	Ziegelbau 90 111 154
Vidichayanagar 86	Vishnu Padmanābha 54	Worangal 63	Zindih 114
Vidya-devis 78	Vishnu Shiva 88 ff 125	Takschas 24	Zimmer H 60 89
Vihara 30 33, 37 ff 46 95 122 137 ff 173	Vishnu vārdhana u Hoyasā 72	Yakshinis 24 110 112	Zimmerberg 133
Vijayana 63 f	Vishnu-Vasudeva 12 f	Yala u Löwentiefen 63 f	Zod acie 134
Vikramāditya II 66	Vishnutismus 155	Yoga 54	torastrisch 5
Vimala Snah 78			

Verzeichnis der Tafeln

Taf. I. Das Südtor des Großen Stūpa in Sāntschl. (Phot. V Golubew)	Taf. VIII. Die Herabkunft der Gangā Mavalipuram. (Nach Ars Asiatica III)
Taf. II. Das Nordtor des Großen Stūpa in Sāntschl. (Phot. V Golubew)	Taf. IX. Der tanzende Shiva Natarādscha, Bronze, Madras Museum. (Nach Ars Asiatica II)
Taf. III. Kāndarya Mahādeo Tempel in Khadschurāho (Bundelkhand) II Jahrh. (Phot. Johnston & Hoffmann, Calcutta.)	Taf. X. Ausschnitt aus einem Wandgemälde im Felsen- saal (Vihāra) Nr 1 in Adschanta. (Nach J. Griffiths.)
Taf. IV. Nord Gopuram des Alinakshi Sundareswara Tempel, Madura.	Taf. XI. Zwei Männer erklimmen die Mauern einer Stadt und töten die Wächter Aus den „In- dischen Miniaturen des Hāmā Romanes“
Taf. V. Mittelhalle des Keshava Tempels in Belūr (Mysore) Anf. 12. Jh.	Taf. XII. Krishnas Kampf mit der Schlange Kālīya (Nach A. Coomaraswamy, Rajput painting)
Taf. VI. Der erleuchtete Buddha, Sarnath Museum. (Phot. Arch. Surv India)	Taf. XIII. Die Heimkehr des göttlichen Kuhhirten Krishna von der Weide. (Nach A. Cooma- raswamy, Rajput painting)
Taf. VII. Trīmūrti, Ansicht von rechts, Elephanta. (Nach Ars Asiatica III)	

Inhaltsverzeichnis

	Seite		Seite
Geschichtliche Einleitung	1–10	Denkmäler der Plastik	110–132
Die Typen der Baukunst		Denkmäler der Malerei	133–152
1 Stūmbhas	11–13	Die indische Kolonialkunst	
2 Stūpen	13–21	1 Ceylon	153–155
3 Steinäune und Tore	21–26	2 Java	155–162
4 Tschaltiyahallen	26–37	3. Kambodscha und Tschampa (Annam)	162–168
5 Vihāra und Sanghādāna	37–40	4. Burma	168–173
6. Der indische Tempel	40–70	5. Siam und Laos	173–177
7 Haus, Halle und Palast	79–88	Index (Orte, Namen, Sachen, Begriffe)	188–193
Systematik der Baukunst		Verzeichnis der Tafeln	193
1 Baustoffe und Bauwerk	88–94	Inhaltsverzeichnis	193
2. Die Baugestalten	94–106		
3. Form und Ausdruck	106–109		

IM
HANDBUCH DER
LITERATURWISSENSCHAFT

HERAUSGEGEBEN VON PROFESSOR DR O WALZEL-BONN
UNTER MITWIRKUNG ZAHLREICHER UNIVERSITÄTS-
LEHRER

ERSCHEINT
DIE INDISCHEN LITERATUREN
VON DER ÄLTESTEN ZEIT BIS ZUR GEGENWART

VON
DR. HELMUTH VON GLASENAPP
PROFESSOR AN DER UNIVERSITÄT BERLIN
UND
DR. H. W. SCHOMERUS
PROFESSOR AN DER UNIVERSITÄT KIEL